



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Der Fado: Die Musik Lissabons im Wandel der Zeit.
Vom Außenseiter zum Mittelpunkt der Gesellschaft?“

Verfasserin

Nele Marie Fiedler BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreuerin oder Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	4
1 Einleitung.....	5
2 Auf der Suche nach den Wurzeln des Fado.....	12
2.1 Die verschiedenen Bedeutungen des Wortes „Fado“	12
2.2 Die Situation in Portugal, mit Fokus auf Lissabon.....	14
2.3 Wurzeln des Fado in anderen Kulturen.....	20
2.3.1 Stilistische Einflüsse aus dem afro-brasilianischen Bereich.....	20
2.3.2 Weitere mögliche stilistische Einflüsse.....	32
2.4 Verankerung des Fado in der portugiesischen Gesellschaft.....	44
2.5 Veränderungen des Fado im Estado Novo und in der Nachkriegszeit....	58
3 Neue Entwicklungen im und Einflüsse auf den Fado.....	64
3.1 Einsatz neuer technischer Möglichkeiten.....	64
3.1.1 Tonaufnahmen.....	65
3.1.2 Der Einfluss des Mikrophons.....	67
3.1.3 Fado im Radio.....	69
3.1.4 Fado im Film.....	71
3.2 Veränderungen im Fado.....	73
4 Zusammenfassung und Ausblick.....	91

5 Epilog.....	97
6 Wissenschaftlicher Apparat.....	108
6.1 Literaturverzeichnis.....	108
6.1.1 Selbständige Publikationen.....	108
6.1.2 Unselbständige Publikationen.....	109
6.1.3 Artikel.....	110
6.1.4 Internetquellen.....	111
6.2 Abbildungsverzeichnis.....	112
6.3 Stichwortverzeichnis.....	113
7 Abstract.....	117
8 Lebenslauf.....	119

Vorwort

Die Idee zu dieser Arbeit ist im Rahmen eines Auslandsaufenthaltes in Lissabon entstanden. Ich wollte die Gelegenheit nutzen, in dieser Zeit in eine Kultur einzutauchen und ein musikalisches Genre zu untersuchen, das dort vor Ort beheimatet ist. So habe ich viele Tage, Wochen und Monate in den Bibliotheken, Mediatheken, Museen und Tascas¹ Lissabons verbracht, um dem Fado ein Stückchen näher zu kommen. Ich habe mich mitnehmen lassen auf die Reise in eine mir fremde Welt und dabei Lust bekommen, mich näher mit dieser für meine Ohren doch ungewöhnlich klingende Musik zu beschäftigen. Ein erster Schritt war das Erlernen der Sprache – Texte, die mir in den ersten Monaten noch verschlossen blieben, konnte ich nach einiger Zeit doch verstehen. Daher mein Dank an Carla Pereira, die mir mit viel Enthusiasmus und Geduld diese neue Sprache beibrachte. Und natürlich auch an Anna Magdalena Münch, die mir in den Momenten, wo sich mir der Sinn eines Satzes nicht erschließen wollte, mit Rat und Tat und ihren ausgezeichneten Kenntnissen der portugiesischen Sprache zur Seite stand. Ganz besonders möchte ich mich auch bei Sabine Töffler und Carolin Krahn bedanken: Sie haben jeden Satz der Arbeit untersucht, verbessert und hatten stets ein offenes Ohr für Fragen das wissenschaftliche Arbeiten betreffend. Nicht zuletzt gilt mein besonderer Dank Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann, die mich stets sehr gut betreut hat – auch über die große Distanz zwischen Wien und Lissabon – und natürlich meiner Familie und meinen Freunden, die stets ein offenes Ohr für Fragen, Klagen, Sorgen und Freuden hatten und mich stets unterstützt und bekräftigt und auch mal auf andere Gedanken gebracht haben.

Wien, Oktober 2011

¹ Tascas sind kleine, traditionelle Bars in Portugal.

1 Einleitung

Der Fado, die mysteriös-melancholische, aber manchmal trotz ihrer Tragik doch auch fröhliche Musik Lissabons, soll Thema dieser Arbeit sein. Schon allein die wörtliche Übersetzung des Wortes „fado“ lässt eine Idee davon entstehen, was die zentralen Themen der Musik sein könnten und wie die Stimmung derselben ausfallen mag.

„Fado“ bedeutet Schicksal und Fado beschreibt das Schicksal der Menschen – Leben, Liebe und Leid Und daher kann die Musik, auch wenn es zu manch einer Zeit so schien, nicht einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht zuzuschreiben sein, sondern kann nur übergreifend in verschiedenen gesellschaftlichen Kreisen gesehen werden. Auf der anderen Seite ist der Fado etwas sehr Persönliches und Intimes. Er offenbart die innersten Gefühle einer Person – erreicht mit der Beschreibung eben dieser Gefühle jedoch die Herzen vieler anderer, die in sich in einer ähnlichen Situation befinden. Der Fado ist eine Musik, die fest in der Kultur verankert ist. Das mag auch der Grund dafür sein, dass diese Musik außerhalb ihres Landes wenig verbreitet ist. Andererseits ist er dennoch so reich an außereuropäischen Einflüssen und hat all dies zu einer besonderen Form verschmelzen lassen.

Grundlage der hier angestellten Betrachtungen über den Fado und seine Kultur ist vor allem mein neunmonatiger Studienaufenthalt in Lissabon. der neben einer umfassenden Literaturrecherche in den verschiedensten Bibliotheken² und Museen³ der Stadt auch dazu beiträgt, dass persönlich gewonnene

² Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca Municipal de Lisboa, Universitätsbibliothek der Universidade Nova de Lisboa.

³ Museu do Fado, Museu da Electricidade, Centro Cultural de Belém.

Eindrücke in den Text aufgenommen werden. Es wurde zwar in dem Sinne keine umfassende Feldforschung betrieben, jedoch tragen auch die getätigten Beobachtungen bei Konzerten und die Gespräche mit Portugiesen zu einem umfassenden Bild der Stellung des Fado in der heutigen Gesellschaft Lissabons bei.

Eines jener Themen, die in der Literatur ausführlich diskutiert werden, ist die Frage beziehungsweise die Suche nach den Wurzeln des Fado in anderen Kulturen und der Verankerung in der portugiesischen Kultur. Um die heutigen Geschehnisse und den Wandel des Fado in der portugiesischen Gesellschaft und auch in sich selbst verstehen zu können beziehungsweise verständlicher zu machen, sollte der erste Ansatz mit der Beschäftigung des Fado eben genau darin bestehen: Sich auf die Suche nach möglichen Einflüssen auf den Fado zu begeben und aufzuzeigen, mit welchen kulturellen Ereignissen Portugal in Berührung gekommen ist, sodass sich diese Musik entwickeln konnte. Bis heute gibt es verschiedene Lösungsansätze zu der Frage, wo die Wurzeln des Fado anzusiedeln sind. Die Forscher stellen sich in verschiedensten wissenschaftlichen Abhandlungen immer wieder die Aufgabe der Erforschung der Wurzeln des Fado. Dabei ist besonders auffällig, wie widersprüchlich die Meinungen zu diesem Thema sind. Es soll bei der Behandlung dieser diesseits und jenseits des Atlantiks viel diskutierten Frage nach den Wurzeln des Fado in der vorliegenden Arbeit nicht um eine Bewertung der gängigen, bereits genannten Ansatzpunkte gehen, sondern es soll gerade durch diese Widersprüchlichkeit und die damit einhergehende Vielfalt der Themen und Anknüpfungspunkte, die mit dem Fado in Verbindung stehen, gezeigt werden, wie viele Assoziationen der Fado (nicht nur) bezüglich seiner Herkunft zulässt.

Aber nicht nur die Wissenschaft beschäftigt sich mit dieser Frage, sondern auch in Gedichten wird sie immer wieder aufgegriffen und thematisiert– und auch

dort weiß man keine zufriedenstellende Antwort auf diese Fragestellung zu geben.

Wie entstand der Fado?
Er ist ein Geheimnis der
Vergangenheit,
das nach wie vor enthüllt werden
muss;
niemand kann mit Sicherheit sagen,
wie das portugiesische Volk begann,
ihn zu singen.⁴

Como é que nasceu o Fado?
É mistério do passado
Que inda está por desvendar;
pois ninguém diz, com certeza,
como a gente portuguesa
o começou a cantar.⁵

Gerade in dieser Ungeklärtheit, in dieser Schwierigkeit den Fado in seiner Gesamtheit zu fassen, liegt möglicherweise eines der Mysterien dieser Musik. Neben diesem in der Literatur vordergründig behandelten Thema gibt es noch zwei weitere Bereiche, die immer wieder Beachtung finden.

Einer davon ist der Wandel und die Veränderung der Musik über die Jahrzehnte hinweg. Von einer Musik der niedrigen Bevölkerungsschichten, über die Paläste Lissabons bis hin zu einem Tourismusprodukt, das über die Grenzen des Landes hinaus bekannt ist. Dabei stellt sich die Frage, ob er aufgrund des touristischen Interesses einen derart großen Stellenwert im Stadtbild Lissabons einnimmt und ob dies auch ohne diesen Einfluss noch heute der Fall wäre. Ein weiterer Punkt, der im Zusammenhang mit dem Fado viel diskutiert wird, ist der Versuch einer Annäherung an den emotionalen Gehalt der Texte. In der Forschungsliteratur wird in diesem Zusammenhang stets ein Bezug zu außermusikalischen Geschehnissen hergestellt.

⁴ Übersetzung Nele Fiedler.

⁵ Pedro Bandeira/Álvao Leal, "Como é que nasceu o Fado...?", in: António Manuel Morais, *Fado e Tauromaquina no Século XIX*, Lisboa: Hugin Editores, 2003, S. 13 – 14.

In der Ethnomusikologie ist die Einbeziehung des sozialen Kontextes in die Betrachtung musikalischer Erscheinungsformen stets eine wichtige Forderung. Die Bedeutung dieser Forderung wird bei der Beschäftigung mit dem Fado besonders deutlich. Die Musik ist ohne Beschäftigung mit Text und Kontext nicht fassbar, weshalb für das Verständnis dieser Musik eine Auseinandersetzung mit den geschichtlichen und politischen Ereignissen unabdingbar ist. Der Fado hat sich im Lauf der Zeit und durch die Ereignisse in Portugal in den letzten 150 Jahren verändert. Diese Veränderungen lassen sich an den im Fado verwendeten Texten besonders stark nachvollziehen.

Unabhängig von der Herkunft hat der Fado für die Menschen in Lissabon eine große Bedeutung. Das wird besonders deutlich, wenn man sich näher mit den durch den Fado ausgedrückten Gefühlen befasst. Er ist stark mit Land und Leuten verbunden. Daher ist die Musik, auch wenn es zu manch einer Zeit so schien, nicht einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht zuzuschreiben, sondern ein Phänomen verschiedener gesellschaftlicher Kreise. Auf der anderen Seite ist der Fado etwas sehr Persönliches und Intimes. Er offenbart die innersten Gefühle einer bestimmten Person – erreicht mit der Beschreibung eben dieser Gefühle jedoch die Herzen vieler anderer, die in sich in einer ähnlichen Situation befinden.

Eines Tages hat der Herr, der
Schöpfer
Sehnsucht und Liebe genommen
und sie mit Vorsicht vermengt;
er nahm noch drei Tränen,
fügte sie in einer Gitarre zusammen,
rührte um und ... machte den Fado.⁶

Um dia o Deus-Criador
tomou saudades e amor
e amassou-os com cuidado;
mais três lágrimas tomou,
numa guitarra os juntou,
agitou e... fez o Fado.⁷

⁶ Übersetzung Nele Fiedler.

⁷ Pedro Bandeira/Álvao Leal 2003, S. 13 – 14.

Der Fado wird als etwas Gottgegebenes dargestellt, das die tiefsten Gefühle ausdrücken kann. Diese Textzeilen verdeutlichen noch einmal, dass es für die Menschen nicht um die Herkunft, sondern um den Inhalt geht, um die starken Gefühle, die durch den Fado transportiert werden. Was in diesem Gedicht besonders deutlich wird, ist die Mystik, die dem Fado zugrunde liegt, die möglicherweise auch eine der Schwierigkeiten darstellt, die einer genaueren Ergründung des Fado im Wege stehen. Der Fado wird schnell mit etwas Übernatürlichem, Wunderbarem in Verbindung gebracht, das rational gar nicht erklärt werden kann, sondern sich jenseits einer gewissen Logik bewegt. Den Menschen, die in direktem Kontakt zu dieser Musik stehen, wird es auch kaum um eine genaue Ergründung dieser weitgreifenden Zusammenhänge gehen, sondern eher um das im Zusammenhang mit der Musik entstehende Gefühl unabhängig von den dieser Wirkung zugrunde liegenden Ursachen.

Unter diesem Gesichtspunkt könnte es sich unter Umständen als schwierig und möglicherweise auch als der Musik nicht gerecht werdend erweisen, sich als Aussenstehender nur mit einem der Bereiche Text, Kontext und Musik zu beschäftigen. Der Fado ist ein derart komplexes Konstrukt, das einer umfassenderen Betrachtung bedarf, um sich dem Verständnis etwas annähern zu können. Neben dieser in gewisser Weise doch fassbaren Komplexität hat die Musik noch etwas inne, das sich fern des Haptischen befindet und somit nur schwer wissenschaftlich zu erklären ist: die Gefühlsebene.

Das Material, das es zum Thema Fado gibt ist sehr umfassend. Es gibt Reiseberichte unter anderem aus dem 18. Jahrhundert, Gedichte, Liedtexte, Zeitungsartikel und natürlich wissenschaftliche Abhandlungen zu dem Thema. Einiges aus den 1930er Jahren, viel aus den 1960er Jahren und auch in den letzten 20 Jahren sind wieder einige neue Publikationen erschienen.⁸ Die

⁸ Siehe Literaturverzeichnis.

Untersuchung der verschiedenen Quellen lässt erkennen, dass sich das Bild, das in den Anfängen des Fado, besonders zu Beginn des 19. Jahrhunderts, geherrscht hat, beziehungsweise die Art der Betrachtung und der Beurteilung des Fado und seines Umfelds sich nicht wesentlich verändert haben. Natürlich kommen in den neueren Erscheinungen noch einige weitere Aspekte hinzu, das Bild, das in den Anfängen vom Fado vermittelt wurde, wonach er aus dem Umfeld der armen Bevölkerung stammt, hat sich jedoch gehalten und gilt nach wie vor als bewiesen. Über die verschiedenen Einflüsse, die die unterschiedlichen Forscher im Fado sehen, herrscht nach wie vor Uneinigkeit.

Doch darum soll es bei einer Musik, die einer bestimmten Bevölkerungsschicht aus der Seele spricht und erst im Laufe der Zeit zu einem Massen- und Konsumprodukt geworden ist, gar nicht gehen, denn es ist für die Musik selbst nicht wichtig, sondern hilft nur Außenstehenden in ihrem Verständnis weiter. Die relativ übersichtliche Anzahl an Werken, die den Fado als ihren Hauptinhalt betrachten, spiegelt möglicherweise auch dessen Bedeutung für die Kulturgeschichte Europas wider und eben auch den Bekanntheitsgrad dieser Musik außerhalb der eigenen Landesgrenzen. Andererseits kommen auch immer wieder Gruppen, deren Mittelpunkt – oder zumindest deren Ursprung – der Fado ist, ins Rampenlicht von Konzerthäusern außerhalb Portugals. Ob dies ein Anfang für eine neue Form der Popularität dieser Musikkultur fernab ihres Entstehungskontexts ist und damit auch wieder Interesse in der Forschung weckt, bleibt zu beobachten.

Die hier angeführten Themenschwerpunkte in der Beschäftigung mit dem Fado und der Untersuchung desselben lässt folgende Hypothese zu: Der Fado muss zum weitreichenden Verständnis in seiner Komplexität als Ganzheit betrachtet werden, wobei der Fokus – nimmt man die Literatur als Grundlage – auf drei großen Teilbereichen liegt: auf der Entstehung, dem Wandel und dem

emotionalen Anteil der Texte. Es ist wichtig, diese drei Teilbereiche im Blickfeld zu behalten, unabhängig davon, welcher nun der zentrale Aspekt sein soll. In dieser Arbeit soll der Wandel des Fado im Mittelpunkt stehen – der Wandel der Musik bezüglich ihrer Stellung in der Gesellschaft und verbunden damit auch der Wandel des Fado hinsichtlich seiner musikalischen Eigenschaften.

Zum besseren Verständnis soll zu Beginn die Bedeutung des Wortes „fado“ von verschiedenen Seiten beleuchtet werden, um die nachfolgenden Ausführungen über den Diskurs der Herkunft und den Wandel des Fado als Bestandteil der portugiesischen Kultur besser nachvollziehen zu können.

2 Auf der Suche nach den Wurzeln des Fado

2.1 Die verschiedenen Bedeutungen des Wortes „Fado“

Was bedeutet Fado? Das sollte bei der Bearbeitung dieses Themas eigentlich die wichtigste, beziehungsweise die erste Frage sein. Die Frage nach der Bedeutung des Wortes Fado kann durchaus auch eine Spur zu seiner Herkunft beziehungsweise sicherlich auch zur Stellung der Musik in der portugiesischen Gesellschaft eröffnen. Deren Beantwortung ist jedoch nicht ganz einfach, daher scheint es zunächst notwendig zu sein, die historischen Rahmenbedingungen des Fado im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert zu umreißen.

Bei der Suche nach einer Erklärung dieses Begriffs stößt man in den verschiedensten Lexika immer wieder auf ähnliche Definitionen. Die Bedeutung des Wortes Fado wird stets mit Schicksal, Los, Verhängnis, Fügung oder sogar Götterspruch erklärt. Beziehen sich die Ausführungen auch noch auf den Wortgebrauch in der portugiesischen Musik, so wird diese als „schwermütiges portugiesisches Volkslied“⁹ oder als ein „melancholisch gestimmtes, zur Gitarre gesungenes volkstümliches Lied“¹⁰ beschrieben.

Neben der im Lexikon sachlich dargestellten Definition des Wortes Fado hat sich aus der Geschichte Lissabons noch eine weitere Definition und Verwendung des Begriffs Fado entwickelt. Dieser ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders prägend für das Ansehen des Fado in der Gesellschaft

⁹ Gerhard Wahrig, „Fado“, in: Dr. Renate Wahrig-Burfeind (Hg.), *Deutsches Wörterbuch*, Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH, 2001, S. 452.

¹⁰ Dudenredaktion (Hg.), „Fado“, in: *Duden. Fremdwörterbuch*, 8., neu bearbeitete Auflage, Band 5, Mannheim: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2005, S. 311.

gewesen, da er in der Bezeichnung der Freudenhäuser auftauchte, der sogenannten *Casas do Fado*.¹¹ Dort wurden die Prostituierten als „fadistas“ tituliert. Diese Verbindung ist ein maßgeblicher Grund dafür, dass der Fado in seinen Anfängen eine sehr geringe Wertschätzung in der portugiesischen Gesellschaft besaß, da die Musik direkt mit den Freudenhäusern assoziiert wurde.

Jedoch macht dieses Umfeld, mit dem der Fado in seinen Anfängen in Verbindung gebracht werden kann, seine enge Affinität zum Volk aus. Er ist kein künstliches Konstrukt, das in die Kultur aufgenommen wurde, sondern ist aus ihr entstanden und hat sich in ihr weiterentwickelt. In diesem Umfeld liegt auch der Charakter des Fado begründet: Fado bedeutet also Schicksal, Los, Fügung und wird beinahe immer mit einem melancholischen Unterton konnotiert. Dabei werden unter anderem Themen wie Liebe, die Arbeit und das Leiden der sozialen Klassen, große Verbrechen oder Naturkatastrophen, der Tod wichtiger Persönlichkeiten, religiöse und politische Konflikte, die Städte und ihre Viertel und Straßen und noch viele andere Aspekte, behandelt.¹²

Spricht man also in dem hier beschriebenen Sinne von Fado als Schicksal, Los, Fügung, so kann in dem Zusammenhang der Begriff „Nostalgie“ einen weiteren Aufschluss über den Charakter und die Beschaffenheit der Musik des Fado geben. „Nostalgia shared some symptoms with melancholia“¹³, wie Svetlana Boym den Begriff beschreibt. Sich einem Schicksal hingeben, etwas nicht Erreichbarem nachtrauern beinhaltet ein gewisses Maß an Melancholie, an Nostalgie – vor allem an Nostalgie in dem Sinne, dass wehmütig auf die „gute, alte Zeit“ geblickt, einer besseren Zeit oder einfach einem unerreichbarem

¹¹ Rui Vieira Nery, *Para uma História do Fado*, edição revista e aumentada, 2004, S. 40.

¹² Manuel Halpern, *O Futuro da Saudade. O Novo Fado e os Novos Fadistas*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004, S. 26 – 18.

¹³ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001, S. 5.

Traum nachgehangen wird. Außerdem verstärkt Nostalgie den Patriotismus und die Nationalverbundenheit.¹⁴ Dies ist ein Aspekt der in Faschismus mündet und somit auch in dem Regime von Salazar. Aber nicht nur in Portugal, sondern auch in anderen Ländern agierten Regimes mit diesem Mittel, um innerhalb der Bevölkerung einen gewissen Nationalstolz zu fördern. Dies wurde häufig dadurch erreicht, indem Musik als Propagandamittel ge- und missbraucht wurde.

Der Fado hat also trotz seiner scheinbar „eintönigen“, gleichklingenden Erscheinung, die man aufgrund der wörtlichen Definitionen vermuten könnte, einen durchaus facettenreichen Charakter. Diese Vielseitigkeit wird auch im Zusammenhang mit den verschiedenen Erklärungsansätzen über die Wurzeln des Fado und die Einflussnahme auf die Entwicklung dieser Musik noch einmal deutlich. Diese Vielfalt der Ursprünge ist es womöglich auch, die die Wissenschaft in Bezug auf den Fado nach wie vor vor einigen ungeklärten Fragen stehen lässt.

2.2 Die Situation in Portugal, mit Fokus auf Lissabon

Um die Ausführungen über die möglichen Ursprünge des Fado nachvollziehen zu können, ist es wichtig, einen Blick auf die im 18. und 19. Jahrhundert in Portugal herrschende politische und soziale Situation zu werfen. Denn Musik entwickelt sich in einer Kultur nicht unabhängig und isoliert von äußeren Einflüssen, sondern ist stets bedingt durch gesellschaftliche und historische Ereignisse. Häufig behaupten sich Musikgattungen sehr schwer, wenn die äußeren Gegebenheiten, wie zum Beispiel das soziale Umfeld der Entstehung,

¹⁴ Svetlana Boym 2001, S. 5.

gegen sie sprechen.

Aber nicht nur die bereits herrschenden Gegebenheiten in Portugal, speziell in Lissabon, beeinflussen die Entwicklung von Musik, sondern auch die politischen und gesellschaftlichen Umstände, die von außen auf die Kultur einwirken, besitzen eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für die Entwicklung eines musikalischen Genres. Im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, als sich in der ehemaligen Kolonie Brasilien der Fado – in diesem Fall allerdings als Tanz¹⁵ – immer weiter ausbreitete, entwickelten sich auch in Portugal und insbesondere in der Hauptstadt Lissabon immer wieder neue Genres und Formen populärer Musik und Tänze. In jenen Jahrzehnten war die Bevölkerungsstruktur Lissabons außerordentlich breit gefächert. Es gab die Paläste der Königsfamilie, die ehrwürdigen Häuser, die von der Oberschicht bewohnt wurden und die Stadtviertel mit den kleinen, dicht gedrängten Häusern, in denen die unteren Schichten – hauptsächlich einfache Arbeiter und ehemalige Sklaven aus Afrika – lebten. Es ist also anzunehmen, dass in einer so vielseitigen Stadt gleichzeitig mehrere musikalische Entwicklungen stattfinden, die gegebenenfalls Berührungspunkte haben.

Die Musik und die dazugehörigen Tänze, welche in den oberen Gesellschaftsschichten zu Beginn des 19. Jahrhunderts praktiziert wurden, kamen aus anderen europäischen Ländern – beispielsweise das Menuett aus Frankreich und der Kontratanz aus England, Lieder aus Italien, die den in den Opern gesungenen Arien ähnlich waren, französische Romanzen oder auch die Seguidilla aus Spanien.¹⁶ Die Verbreitung der Musik über die Ländergrenzen hinaus war zu jener Zeit also durchaus üblich. Durch die via Europa reisenden Händler und Kaufleute ebenso wie die Königshäuser wurden die

¹⁵ Frederico de Freitas, *O Fado, Canção da Cidade de Lisboa. Suas Origens e Evolução*, Lisboa, 1973, S. 227 – 228.

¹⁶ Rui Vieira Nery 2004, S. 31.

Musiktraditionen der verschiedenen Länder aufgenommen und weitergetragen. Ähnliche Entwicklungen lassen sich bei der Verbreitung und Verwendung der Musikinstrumente beobachten. Durch die engen Handelsbeziehungen zwischen Portugal und England aufgrund der Portweinproduktion gelangte die englische Gitarre im 18. Jahrhundert nach Portugal, wo sie im Laufe der Zeit als *guitarra portuguesa* zu einem festen Bestandteil in der Begleitung des Fado geworden ist.

„Die *guitarra* (auch *guitarra portuguesa*) ist eigentlich eine Cister, mit einer birnenförmigen Decke und sechs Doppelchören mit Metallsaiten, siebzehn Bündel und einem Tonumfang von dreieinhalb Oktaven. Der Hals endet in einer flachen, fächerförmigen Stimmvorrichtung mit Schrauben. Sie wird mit Daumen und Zeigefinger gespielt, wobei man künstliche Nägel verwendet.“¹⁷



Abbildung 1: Guitarra Portuguesa

¹⁷ Salwa El-Shawan Castelo-Branco, „Portugal. C. Volksmusik und städtische Populärmusik“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Band 7, Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag, 1994, Sp. 1720.

Die Gitarre war das Instrument der unteren Gesellschaftsschichten, wohingegen das Klavier in den höheren Kreisen dominierte. Dies war allerdings nicht immer der Fall, sondern ist eine Folge historischer Entwicklungen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war auch in den gehobenen Gesellschaftsschichten die Gitarre stark vertreten:

„Vor der Einführung des Klaviers in unser Land war die Gitarre das beliebte Instrument in den Sälen und direkt danach fuhr sie damit fort ihre lässigen Rhythmen zu entwickeln; Seite an Seite mit dem Klavier, das Scherzos lärmend, Andantes klagend darstellte und die Sentimentalität der Romanzen versinnbildlichte. Die Damen studierten sie mit derart großer Liebe [...]“¹⁸

So kam es dazu, dass die mittleren und unteren Schichten lokale Tänze und Musik bevorzugten, wie zum Beispiel den *Fandango* oder auch den *Lundum*, der mit den ehemaligen Sklaven nach Lissabon gekommen war.¹⁹ Mit lokalen Tänzen und Musik ist in diesem Fall nicht unbedingt aus Portugal stammende Musik mit dazugehörigen Tänzen gemeint, sondern eher eine Musik, die durch die Geschichte zu einem Teil der portugiesischen Kultur geworden ist – wie der durch die Sklaven eingeführte *Lundum* – und nicht die in den Salons der höheren Klassen gespielte Musik, die meist durch eine Mode zu einem wichtigen Bestandteil und zur sozialen Repräsentation zählt, wie zum Beispiel aus Frankreich eingeführte Musik, die im 19. Jahrhundert ein Statussymbol der gehobenen gesellschaftlichen Kreise darstellte. Die in den ärmeren Vierteln praktizierte Musik basierte nicht, so wie es in höheren Gesellschaftsschichten der Fall war, auf einer fundierten Musikerziehung, sondern die Musiker spielten nach Gehör und ohne konkretes Wissen über die Musiktheorie und weitere

¹⁸ Pinto de Carvalho 2003, S. 27., „Antes da introdução do piano no nosso país, a guitarra era o instrumento querido das salas; e mesmo depois continuou a desenrolar os seus ritmos langorosos, par a par do piano que traquinava os *scherzos*, chorava os *andantes* e fazia brotar flores da sentimentalidade das *romanzas*. Os damas estudavam-na com tanto amor [...]“, Übersetzung Nele Fiedler.

¹⁹ Rui Vieira Nery 2004, S. 31.

musikalische Zusammenhänge.²⁰ Musik hatte in den gesellschaftlich weniger angesehenen Kreisen einen anderen Stellenwert als in der adeligen Gesellschaft Lissabons. Für weniger wohlhabende Personen war diese Musik eine Möglichkeit des Ausdrucks von Gefühl, Sehnsucht und Gedanken. In den gehobenen Kreisen galt Musik eher als Statussymbol. Das war auch der Grund dafür, dass das Klavier einen derart hohen Stellenwert erlangte: Die aus Frankreich und anderen europäischen Ländern nach Portugal kommende Musik galt als Zeichen von Klasse, weil sie dort direkt aus den Salons der vornehmen Kreise nach Lissabon „schwappte“. Die Affinität zu der fremden Musik soll jedoch nicht bedeuten, dass die höheren Gesellschaftsschichten mit Musik keine Emotionen ausdrücken können – es soll nur der Gegensatz der Verwendung der Musik deutlich gemacht werden: Für die ärmeren gesellschaftlichen Kreise war Musik ein Sprachrohr ihrer Empfindungen und eine Möglichkeit des Ausdrucks seelischer Beschaffenheit und des Zusammenhalts. Der Gegensatz liegt also darin, dass der Fado die persönlichen und gegenwärtigen Befindlichkeiten der Menschen ausdrücken konnte, die aus Frankreich und anderen europäischen Ländern kommende dies für die oberen Gesellschaftsschichten auch tat, jedoch mit einem anderen Hintergrund.

Auch wenn das Klavier einen immer größeren Stellenwert in der portugiesischen Gesellschaft erlangte und auch in vielen anderen Ländern Europas im 19. Jahrhundert von großer Bedeutung für die Komponisten und die musikalische Praxis war, so konnte das Instrument des Fado Rui Vieira Nery zur Folge doch nur die Gitarre sein:

„Die Musik, die der Gitarre entspringt, ist bewegender als die auf den rauen Klavieren und sentimental Leierkästen entfalteten schönen Dramen. Die Akkorde der Gitarre dringen mit einer solchen siegreichen Sanftmut in das Innerste ein, die das Blut bewegt,

²⁰ Rui Vieira Nery 2004, S. 31.

sie [die Akkorde] sind nostalgisch wie die Beschaffenheit der geliebten Stimmen, die sterben, aber die der Sprechapparat reproduziert. Sie erwecken in uns den traurigsten, schmerzlichsten und sanftesten aller Gedanken – die Vergangenheit.“²¹

Als jedoch die Einflüsse aus dem europäischen Ausland immer größer und spürbarer wurden, besonders zu Beginn des 20. Jahrhunderts, vollzog sich in der Form der musikalischen Darbietungen in den Salons der Stadt eine nicht unwesentliche Veränderung: Das Klavier wurde immer wichtiger und Kompositionen für das Instrument orientierten sich zunehmend immer weniger an der *Modinha* und dem *Lundum* mit afro-brasilianischer Abstammung als vielmehr an französischer und italienischer Oper, die nun auch Arien mit Übersetzungen in die portugiesische Sprache bot. Neben diesen Opernarien hielten nun auch “Walzer, Polkas und Mazurkas, die Fantasien und Potpourris der französischen und der italienischen Oper mit Klavierbegleitung und die Sammlungen französischer Melodien für Gesang und Klavier“²² Einzug in die Salons der „besseren Gesellschaft“. Der Geschmack der Bevölkerung schien sich zu verändern: Das Verlangen nach dem Exotischen aus den Kolonien war dem Wunsch nach einer gewissen Eleganz, einem gewissen gehobenen gesellschaftlichen Standard gewichen – vielleicht auch in der Hoffnung, sich anderen europäischen Ländern anzunähern. Von den Bällen und Veranstaltungen in den Salons Frankreichs ging mit Sicherheit ein gewisser Glanz aus, der auch die Gesellschaft Lissabons gefangen genommen hatte. Diese Entwicklung jedoch ist auch die Grundlage, die dem Fado den erfolgreichen Start in Lissabon derart erschwerte. Für weite Teile der Bevölkerung, besonders der oberen Schichten, war diese Musik, die einen

²¹ Pinto de Carvalho 2003, S. 36., „A música desfiada na guitarra é mais comovente do que os belos dramas desfolhados nos pianos ingratos e nos realejos sentimentais. Os acordes da guitarra penetram com uma doçura vitoriosa na víscera que move o sangue, são nostálgicos como as inflexões das vozes queridas, que morreram, mas que o fonógrafo reproduz, despertam em nós o mais triste, mais pungente e mais suave de todos os pensamentos – o passado.“, Übersetzung Nele Fiedler.

²² Rui Vieira Nery 2004, S. 57, „valsas, polcas e mazurcas, as fantasias e *pot pouris* de Ópera francesa e italiana com acompanhamento pianístico, e as colecções de melodias francesas para canto e piano“, Übersetzung Nele Fiedler.

engen Bezug zu Afrika und Brasilien aufwies und in den kleinen, armseligen Vierteln Lissabons gespielt wurde, nicht vergleichbar mit dem Glanz der Musik aus Italien oder Frankreich. Über lange Zeit hinweg galt der Fado als anzüglich, und so beschränkte sich die Ausübung dieser Musik vorerst auf kleine Tavernen in den Gassen von Madragoa, Mouraria oder der Alfama. Bis der Fado die Anerkennung erlangen konnte, die er heute in der Gesellschaft innehat, war es ein langer Weg. Und es ist nach wie vor eine Gratwanderung, bei der schwer zu erkennen ist, ob der Fado heutzutage wirklich so tief in der Gesellschaft Lissabons verankert ist, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, oder ob er lediglich durch das steigende touristische Interesse an Portugal, Lissabon und der dort beheimateten Kultur so sehr ins Licht der Öffentlichkeit gerückt wird.

2.3 Wurzeln des Fado in anderen Kulturen

2.3.1 Stilistische Einflüsse aus dem afro-brasilianischen Bereich

Es gibt verschiedene Ansätze im Hinblick auf die Wurzeln des Fado. Auffällig an diesem Diskurs ist jedoch, dass scheinbar relativ große Übereinstimmung darin besteht, dass gewisse Einflüsse aus der afro-brasilianischen (Musik-) Kultur stammen müssen. Daher soll es hier nicht darum gehen, die gegensätzlichen Argumente anzuführen, so wie es in Kapitel 1.3.2 der Fall sein wird, sondern es sollen eher die verschiedenen Strömungen aufgezeigt werden, die Eingang in die portugiesische Musikkultur gefunden haben.

Da es schwer ist, eine strenge Trennung der Definitionen von der Herkunft musikalischer Stile zu vollziehen, die sowohl in Afrika als auch in Brasilien

vorkommen, soll dieses Kapitel auf jene Stile eingehen, die einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung und Entstehung des Fado ausgeübt haben. Viele dieser Stile stehen aufgrund der geschichtlichen Ereignisse der Kolonialisierung in engem Bezug zur portugiesischen Kultur. Eine Schwierigkeit liegt jedoch darin, eine Trennung zwischen jenen Einflüssen afrikanischen Ursprungs im Gegensatz zu den aus Brasilien stammenden Strömungen herzustellen, da sie aufgrund der geschichtlichen Ereignisse eng miteinander verwoben sind. Es liegt zwar nahe zu sagen, dass Stile, die sowohl in Afrika als auch in Brasilien anzutreffen sind, ursprünglich aus Afrika kommen und dann im Zuge der Sklaverei nach Brasilien gebracht wurden. Eine Verbindung herzustellen zwischen dem Fado und Afrika ist nicht weit hergeholt, denn durch die Kolonialisierung besteht eine enge Verbindung zwischen den Kulturen der verschiedenen Kontinente. Häufig ist der Weg, den die kulturelle Strömung bis zu ihrer Ankunft in Europa zurückgelegt hat, auch noch über Brasilien gegangen. Afrikaner, ehemalige Sklaven, sind nach ihrer Befreiung 1761²³ nach Lissabon gekommen und haben sich in den Gebieten der Alfama und auch im Stadtviertel Mouraria niedergelassen. Dort haben sie dann zu gitarrenbegleitetem Gesang getanzt.

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gab es keine schriftlich festgehaltenen Erwähnungen des Fado. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts finden sich jedoch in den Reiseberichten der verschiedensten Forscher und Entdecker erste Hinweise auf das Vorkommen des Fado, dabei vornehmlich in Brasilien.²⁴ Was bei den Beschreibungen der Reisenden auffällig ist, verdeutlicht den Unterschied zwischen dem in Brasilien und dem in Lissabon vorkommenden Fado: Ersterer wird stets als Tanz beschrieben, meist sogar ausdrücklich als Tanz von Schwarzen. Diese Tatsache lässt wieder die Vermutung aufkommen, eine Verbindung zu Afrika herstellen zu können. Es ist nicht der Tanz der

²³ Rodney Gallop, "The Fado (The Portuguese Song of Fate)", in: *The Musical Quarterly*, Vol. 19, Nr. 2 (April 1933), Oxford University Press, 1933, S. 204.

²⁴ Rui Vieira Nery 2004, S. 19 – 23.

Einwohner Brasiliens, sondern der (ehemaligen) Sklaven aus Afrika. Die Choreographie des Fado ist flexibel. Es gibt kein festgeschriebenes Muster, nach dem der Tanz stets getanzt wird, sondern es gibt viele verschiedene Figuren und er kann von einer variablen Anzahl von Paaren getanzt werden.²⁵ Schon damals wurde der Fado als „wollüstig, oder regelrecht unmoralisch, angesiedelt in einer Bewegung, die abwechselt zwischen Annäherung und Abstand zwischen den beiden Partnern“²⁶ beschrieben, wobei die Tanzpartner auch erotisch anspielungsreichen Körperkontakt ausüben. „Aber die Beobachter erkennen beinahe alle die Komplexität und die technische Schwierigkeit der Schritte, die das Heben der Arme einschließen, um mit den Fingern und den Kastagnetten rhythmisches Klatschen zu vollführen.“²⁷ Die Form des Tanzes wurde demnach von den Beobachtern relativ genau beschrieben, wohingegen die Informationen über die Musik eher spärlich sind. Als Instrument wird meist die Gitarre erwähnt. Dabei wechseln sich rein instrumentale und gesungene Passagen ab. Über melodische und rhythmische Zusammenhänge und Verläufe wurden zu jener Zeit jedoch noch keine Angaben gemacht. Der Fado Portugals wies in seinen Anfängen eine gewisse Ähnlichkeit zu der hier beschriebenen brasilianischen Form auf, die ihm die Stellung in der Gesellschaft besonders erschwerte. Bis zum heutigen Tag hat sich das Bild allerdings sehr gewandelt.

Auch wenn es in Brasilien im 19. Jahrhundert scheinbar einen Tanz mit der dazugehörigen Musik gab, der Fado genannt wurde, so kann dennoch nicht automatisch davon ausgegangen werden, dass der dortige Fado mit dem in Portugal vorkommenden Fado identisch ist. Dennoch geben diese

²⁵ Rui Vieira Nery 2004, S. 23.

²⁶ Rui Vieira Nery 2004, S. 23, „*‘voluptosa’*, ou mesmo *‘imoral’*, assentando [...] num movimento alternado de aproximação e afastamento entre os dois parceiros“, Übersetzung Nele Fiedler.

²⁷ Rui Vieira Nery 2004, S. 23, „Mas os observadores reconhecem quase todos a complexidade e a dificuldade técnica dos passos, que incluem o levantar dos braços, com os dedos a darem estalos cadenciados, à maneira das castanholas.“, Übersetzung Nele Fiedler.

Ausführungen in gewisser Hinsicht einen Anhaltspunkt in der Frage über die Wurzeln dieser Musik. Es gibt zwar Hinweise, dass der in Brasilien getanzte Fado afrikanische Wurzeln hat, wie weitreichend diese Einflüsse sind, ist jedoch schwer zu sagen. Eine spannende Beobachtung ist die, dass der Fado in Brasilien scheinbar nicht nur von Afrika beeinflusst wurde, sondern dass auch aus Europa kommende Bestandteile übernommen wurden:

„Aus Afrika kamen die synkopischen Rhythmen, das Muster der ununterbrochenen Improvisation über einem beständigen melodischen Grundgerüst, die Praktiken der Heterophonie zwischen Gesang und instrumentalem Grundgerüst und dem Wechselspiel zwischen Solist und der Begleitung, die auf- und absteigenden Bewegungen des Kreislaufs, die Bewegung der Hüften und das rhythmische Schlagen mit den Fersen; aus Europa [kamen] die Form des städtischen Schlagers des 18. Jahrhunderts, die gleichmäßige Periodizität der musikalischen Phrasen, die Vorliebe für Vierzeiler mit Versen mit sieben Silben, die Verwendung einer gleichbleibenden tonalen Harmonie mit einfachen Veränderungen der harmonischen Grundfunktionen Tonika und Dominante.“²⁸

Bei der Suche nach den Wurzeln einer kulturellen Strömung sollte der Blick also nicht nur in die eine Richtung gerichtet, sondern es muss der Austausch in beide Richtungen verfolgt werden. Denn nicht nur brasilianische und afrikanische Musik beeinflussen die europäische Musik und damit auch den Fado, sondern es kommen auch Anstöße und Strömungen aus Europa in eben diese Länder.

²⁸ Rui Vieira Nery 2004, S. 51, „Da África vinham os ritmos sincopados, os padrões de improvisação sucessiva sobre uma base melódica estável, as práticas de heterofonia entre canto e base instrumental e de alternância responsorial entre a voz solista e o conjunto circundante, os movimentos ondulantes de rotação dos quadris e de batimento rítmico com os calcanhares; da Europa a forma da cançoneta urbana setecentista, a periodicidade regular das frases musicais, a preferência pelas quadras em verso de sete sílabas, o uso da harmonia tonal assente na alternância simples das funções harmónicas fundamentais de tónica e dominante.“, Übersetzung Nele Fiedler.

Eine Prägung des Fado durch von brasilianische und afrikanische Musik ging letztendlich hauptsächlich von jenen in der Alfama und in Mouraria angesiedelten Afrikanern aus, die dort ihre Musik und ihre Tänze praktizierten. Unter diesen Tänzen war auch der *Lundum*.

„Der Lundum oder Lundú war ein obszöner Tanz der Schwarzen aus dem Kongo, eingeführt in Brasilien und Portugal; ein Tanz, in dem sich die Tänzer in den Hüften wiegen und in einer sinnlichen Nervosität anschmachten, mit zynischen Bewegungen der Hüften, mit flegelhaften Arabesken des Körpers.“²⁹

Lundum und *Fofa* sind zwei sehr sinnliche Tanzformen, die zur damaligen Zeit in weiten Kreisen der portugiesischen Gesellschaft als anzüglich bezeichnet wurden. Dennoch wurden sie – wider Erwarten – von den Autoritäten toleriert.³⁰ Sowohl *Lundum* als auch *Fofa* und *Fandango* waren bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ein fester Bestandteil der portugiesischen Opern- und Theaterhäuser. Daher ist es nicht verwunderlich, dass mit dem Auftrittsverbot auf den Bühnen, welches aufgrund von religiösen Skrupeln der Königin Dona Maria I. gegen die Frauen verhängt wurde,³¹ der *Lundum* an Popularität verlor. Dieses Verbot und die Tatsache, dass der Tanz ein Paartanz ist, hatten zur Folge, dass sich Männer schminkten und als Frauen verkleideten, um den Tanz weiter ausüben zu können. Erst mit dem Bekanntwerden der geistigen Verwirrtheit der Königin Maria I. und dem Regierungsantritt von Prinz Don João im Jahre 1799 fand der *Lundum* in seiner ursprünglichen Form – nämlich als Tanz von Mann und Frau – wieder vermehrt Eingang in die portugiesische Gesellschaft und gewann auch die ursprüngliche Beliebtheit beim Publikum in

²⁹ Pinto de Carvalho 2003, S. 25, „O *lundum* ou *lundú* era uma dança obscena dos pretos congoleses, importada no Brasil e em Portugal, uma dança em que os dançarinos se boleavam num requebrar de quadris de uma nervosidade sensual, em movimentos cínicos de rins, em brejeiros arabescos corpóreos.“, Übersetzung Nele Fiedler.

³⁰ Rui Vieira Nery 2004, S. 27.

³¹ Rui Vieira Nery 2004, S. 27.

den Theater- und Opernhäusern zurück.³²

Was allerdings in diesem Zusammenhang auch beachtet werden sollte ist die Tatsache, dass nicht von einer einheitlichen Form des Fado und des *Lundum* in Brasilien ausgegangen werden kann. Die in den ländlicheren Gebieten im Nordosten des Landes vorkommende Art des Fado weist sicher Unterschiede zu der im städtischen Raum und damit in den Salons von Rio de Janeiro angesiedelten Form auf. Ebenso verhält es sich mit dem *Lundum*. Die von den Forschern in Brasilien entdeckten Formen werden sicher von den auf den Bühnen Lissabons aufgeführten Rhythmen des *Lundums* abweichen. In Lissabon dient dieser Rhythmus als Grundlage der *Modinhas*³³ und erhält somit einen völlig neuen Kontext.

„Die literarischen Beschreibungen und der Bilder, die uns aus der Epoche erreichten, lassen uns glauben, dass alle diese Tänze afro-brasilianischen Ursprungs, unter denen der Lundum überwiegt, nahezu immer ein choreographisches Spiel beinhalten. [In diesem Spiel] nähert das Tänzerpaar sich in einem Moment und stößt die Körper aneinander (oft mit einem Stoß Bauch an den Bauch – der „umbigada“ genannt wird), entfernt sich im nächsten Moment, um danach die Annäherung aufs Neue zu beginnen. All dies geschieht mit auf- und absteigenden Bewegungen der Hüften, die sich im Höhepunkt des Tanzes wahrhaftig toll bewegen können und nicht einen Schatten des Zweifels an Phantasie über die offensichtlich erotische Symbolik des Tanzes aufkommen lassen.“³⁴

³² Rui Vieira Nery 2004, S. 27.

³³ Vgl. S. 25.

³⁴ Rui Vieira Nery 2004, S. 27., „A julgar pelas descrições literárias e pelas imagens que nos chegaram da época, todas estas danças de matriz afro-brasileira, entre as quais o Lundum predomina, incluem quase sempre um jogo coreográfico em que o par de dançarinos ora se aproxima e se toca corpo a corpo (muitas vezes com um golpe de ventre contra ventre – a chamada “umbigada”) ora se afasta para depois recomeçar a aproximação, tudo isto com movimentos ondulantes dos quadris que no auge da dança se podem tornar verdadeiramente frenéticos e não deixam sombra de dúvidas à imaginação sobre a simbologia assumidamente erótica do baile.”, Übersetzung Nele Fiedler.

Die in diesem Zitat erwähnte *umbigada* lässt den *Lundum* für viele Menschen zu einem anzüglichen Tanz werden. Bei der *umbigada* stoßen die beiden Tanzpartner mit den Bäuchen aneinander, wenn sie aufeinander zugehen. Der Ausdruck *umbigada* hat seinen Ursprung im portugiesischen Wort *umbigio*, was „Bauchnabel“ bedeutet. Wenn der *Lundum* also einen gewissen Einfluss auf die Entwicklung des Fado hatte, so lässt sich damit sagen, dass eine afrikanische Tanzform Eingang in die portugiesische Musik gefunden hat, denn die *umbigada* ist eine in afrikanischen Tänzen weit verbreitete Figur. Die *umbigada* taucht auch in afro-brasilianischen Bewegungsformationen immer wieder auf, zum Beispiel beim sogenannten *batuque*, einem afro-brasilianischen Kreistanz mit Wurzeln im Kongo oder in Angola.³⁵ Die Formen des *Lundum*, die auf den öffentlichen Bühnen der Stadt gezeigt wurden, waren sicher eine abgeschwächte Form dieser ursprünglichen Darstellung, da sie sonst durch die anzüglichen Bewegungen der *umbigada* Skandale hervorgerufen hätten. Die wirklich anzüglichen Tanzformen zeigen die Afrikaner in ihren Vierteln der Stadt und sie erreichen auch die Bordelle und Tavernen.³⁶ Diese Form des *Lundum* lässt eine gewisse Nähe zum Fado erkennen, denn um 1833 tauchte in Lissabon eine Form des Fado auf, die ebenfalls die *umbigada* beinhaltete und somit als besonders anzüglich gesehen wurde: der *fado batido*³⁷.

Diese Erscheinungsform des Fado ist eine besonders langsame Form mit Instrumentalbegleitung und Text, wozu Männer und Frauen als Paar tanzen.³⁸ Durch dieses Vorkommen einer Version des Fado als Tanz kann außerdem eine Verbindung nach Brasilien hergestellt werden, da dort der Fado ursprünglich als

³⁵ Suzel Ana Reily, „Brazil: Central and Southern Areas“, in: Dale A. Olsen/Daniel E. Sheehy (Hgs.), *The Garland Encyclopedia of World Music*, Band 2. South America, Mexico, Central America, and the Carribean, New York/London: Garland Publishing, INC., 1998, S. 304.

³⁶ Rui Vieira Nery 2004, S. 27.

³⁷ José Ramos Tinhorão, *Fado. Dança do Brasil. Cantar de Lisboa. O Fim de um Mito*, Lisboa: Editorial Caminho, 1994, S. 63 – 67.

³⁸ António Manuel Morais 2003, S. 17 – 18.

getanzte Form vorgekommen ist.

„Im Übergang zum 19. Jahrhundert eroberte die unwiderstehliche Versuchung der afro-brasilianischen Tänze – im Besonderen die des Lundum – die Lissaboner Gesellschaft, seien diese in ihrer ursprünglichen Form ausgeführt oder bereits nach dem Geschmack verschiedener gesellschaftlicher Milieus, in die sie eingedrungen waren, verändert worden.“³⁹

In seinen Ausführungen zu diesem Thema in *O Fado. Canção de Vencidos* stellt Luiz Moita einen direkten Vergleich zwischen dem Fado in Brasilien und dem *Lundum* in Portugal an.⁴⁰ Er sieht Ähnlichkeiten sowohl in der Ausdrucksweise des Tanzes als auch in der musikalischen Darstellung und dem Aufführungskontext. Es gab jedoch noch keine Hinweise dafür, dass die beiden musikalischen Formen schon seit den Anfängen von der heute im Fado unverzichtbaren *guitarra portuguesa* begleitet wurden.

Diese vorangehend dargestellten Entwicklungen und Zusammenhänge zeigen, dass sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine große musikalische Vielfalt entwickelt hat. Dies gilt sowohl für die musikalischen als auch für die poetischen Aspekte, die von einfach bis zu (hoch) komplexen Formen reichen. Trotz der Vielfalt dieser Stile, Gattungen und Ursprünge der in Lissabon zu Beginn des 19. Jahrhunderts praktizierten Musik ist doch jene Form die dominante, die einen sentimental Charakter mit portugiesischem Text als Grundlage hat: die sogenannte *Modinha*.⁴¹ Die *Modinha* ist ein Genre, das in der späten

³⁹ Rui Vieira Nery 2004, S. 27. „Na transição para o século XIX a tentação irresistível das danças afro-brasileiras – e em particular do Lundum – conquistou, de facto, a sociedade lisboeta, quer estas sejam executadas na sua versão original quer tenham já sido transformadas segundo gosto dos diversos meios sociais em que foram penetrando.“, Übersetzung Nele Fiedler.

⁴⁰ Luiz Moita 1936, S. 71 – 96.

⁴¹ Rui Vieira Nery 2004, S. 31.

Kolonialzeit seinen Ursprung in Brasilien hat und meist als sentimentales brasilianisches Lied beschrieben wird.⁴² Außerdem zeigt diese Gattung Einflüsse aus der italienischen Oper. Dies wiederum könnte die Ursache dafür sein, dass diese musikalische Form im Lissabon des 19. Jahrhunderts eine gewisse Anerkennung in den besseren Kreisen genoss, da eben diese Hinwendung zu anderen europäischen Gattungen, besonders der französischen und italienischen Oper, zu beobachten war.

Die Grenze zwischen den in den Salons gespielten *Modinhas*, die meist schriftlich festgehalten worden sind, und jenen, die in anderem Rahmen vorgetragen wurden und auf mündlich überliefertem Material basieren, ist schwer zu ziehen. Allerdings ist es generell nicht leicht, Genaueres über die *Modinha* zu sagen, da sie im Allgemeinen eine mündlich überlieferte musikalische Form ist, die vom Volk auf der Straße gesungen und gespielt wurde und nicht den gleichen künstlerischen Status wie jene in den Salons gespielte Musik hatte. Dennoch hatte sie großen Einfluss auf das Musikgeschehen Lissabons im 19. Jahrhundert:

„Viele der bekanntesten *Modinhas*, die zum Ende des Antiken Regimes in Lissabon kursierten, kamen aus Brasilien – sowohl hinsichtlich der Texte als auch hinsichtlich der Musik, überbracht durch einen ausgeprägten Seehandel zwischen der Hauptstadt und der Kolonie, die Milliarden von Reisenden von der einen Seite des Atlantik zur anderen in Bewegung setzte. Sie [die *Modinhas*] wurden in den Straßen und den volkstümlichen Milieus gesungen, aber schnell gelangten auch sie durch ihr exotisches und sinnliches Erscheinungsbild in die vornehmen Salons [...].“⁴³

⁴² Suzel Ana Reily 1998, S. 304.

⁴³ Rui Vieira Nery 2004, S. 34, „Muitas das modinhas de cariz mais popular que circulam em Lisboa neste final do Antigo Regime chegam do Brasil, tanto na letra como na música, trazidas por um comércio marítimo intenso entre a capital e colónia, que movimenta de um lado para o outro do Atlântico milhares de viajantes. São cantadas nas ruas e nos meios populares, mas depressa entram, também elas, pelo seu apelo exótico e sensual, nos salões mais distintos [...]“, Übersetzung Nele Fiedler.

Diese Ausführung zeigt jedoch, dass das sich Interesse an der *Modinha* gewandelt haben muss, dass sie auch immer mehr Eingang in die Salons der höheren Gesellschaftsschichten findet:

„Einfacher oder komplexer, komponiert im Königreich oder in der Kolonie, improvisiert von volkstümlichen oder geschrieben von professionellen Komponisten, gesungen in den Straßen oder den Palästen, getanzt auf öffentlichen Plätzen, im Theater oder in den Salons: Der Lundum und die Modinha verwandelten sich zwischen dem letzten Drittel des 18. und dem ersten des 19. Jahrhunderts zu einem bedeutenden Merkmal der kulturellen Verbindung zwischen der Metropole und dem portugiesischen Amerika [...].“⁴⁴

Die in den *Modinhas* behandelten Themen ähneln denen, die im Fado angesprochen werden: die Seele, die sensiblen und feinen Empfindungen der Frauen und als Hauptthematik: die Liebe. „The modinha is [...] melodic, and incarnates the Brazilian romantic spirit, appropriate for serenades.“⁴⁵

Anhand der hier beschriebenen Entwicklungen und Zusammenhänge ist ersichtlich, dass die Herstellung einer Verbindung des Fado zu afro-brasilianischer Kultur und deren Musik nicht unmöglich ist. Dem ist außerdem hinzuzufügen, dass in einer Stadt in Mosambik der Fado stark mit der dortigen Tradition verankert ist. Genauer gesagt: in Laurenço Marques, der Hauptstadt eines der größten portugiesischen Überseegebiete.⁴⁶ Die Tatsache, dass ein Region in einem anderen Land von Portugal regiert wurde, hatte natürlich zur Folge, dass sich die Kultur des Kolonisators in dem unterworfenen Land

⁴⁴ Rui Vieira Nery 2004, S. 35, „Mais simples ou mais complexos, compostos no Reino ou na colónia, improvisados por populares ou escrita por compositores profissionais, cantados nas ruas ou nos palácios, dançados nos terreiros, nos teatros ou nos salões, o Lundum e a Modinha tornam-se, entre o último terço do século XVIII e o primeiro do XIX, num fortíssimo traço de ligação cultural entre a metrópole e a América portuguesa [...]“, Übersetzung Nele Fiedler.

⁴⁵Suzel Ana Reily 1998, S. 304.

ansiedelte. Nach einiger Zeit kommt es in einem solchen Prozess zur Vermischung der Stile, sodass der Herrschende auch neue Einflüsse in sein Heimatland mitnimmt. So lässt es sich in diesem Fall beim Fado beobachten. Wie in Portugal so wurde auch in Laurenço Marques der Gesang von zwei Gitarren begleitet.⁴⁷ Ebenso wie die Tatsache, dass die Instrumentierung übereinstimmt, weist auch die Herkunft der Musiker eine gewisse Ähnlichkeit zu dem im 20. Jahrhundert in Portugal vorkommenden Fado auf. Denn auch in Laurenço Marques sind die Musiker nicht professionell ausgebildet, sondern bringen sich sowohl die Stücke als auch die Spielweise und die Form des Singens selbst bei. Auch wenn die meisten in Laurenço Marques vorzufindenden Fados portugiesischen Ursprungs waren, so entstanden doch auch regionale Stücke. So zum Beispiel *Uma Casa Portuguesa* von Artur Fonseca. Dieser Fado ist international bekannt und wurde sogar von Amália Rodrigues interpretiert. Bevor es in Laurenço Marques zu einer wirklich intensiven öffentlichen Ausübung der Fado-Musik kam, wurden die Stücke über die Radiosender verbreitet, um die Menschen an die Musik heranzuführen.⁴⁸ Auch in anderen Städten rund um Laurenço Marques entwickelte sich eine rege Fado-Tradition, so zum Beispiel in Namaacha – allerdings lehnt sich die dortige Musizierpraxis eher an den aus Coimbra stammenden Fado an.⁴⁹

„Presently Fado is enjoying tremendous popularity in South Africa, particularly in Johannesburg. It has been very much encouraged formerly in Laurenço Marques and now in Johannesburg as a moral booster. [...] The singing and performance of the fado creates a solidarity amongst all the Portuguese peoples wherever they are in the world.“⁵⁰

⁴⁶ Margaret D. Nunes Nabarro, „The Background and Development of Fado in Moçambique up to 1973“, in: *Miscelânea Luso-Africana. Junta de Investigações Científicas do Ultramar*, Lisboa, 1975, S. 257.

⁴⁷ Margaret D. Nunes Nabarro 1975, S. 258.

⁴⁸ Margaret D. Nunes Nabarro 1975, S. 260.

⁴⁹ Margaret D. Nunes Nabarro 1975, S. 261 – 262.

⁵⁰ Margaret D. Nunes Nabarro 1975, S. 263.

Auch wenn dieses Beispiel den Anschein erwecken könnte, dass der Fado sich seinen Weg in die Welt bahnt, so ist dies dennoch nicht so einfach zu bestätigen, wie es bei der Bossa Nova, dem Tango oder dem Rock'n'Roll der Fall ist. Der Fado scheint nach wie vor, bis auf wenige Ausnahmen, an sein Ursprungsland gebunden zu sein. Das Problem könnte in der *saudade* liegen: Auch wenn es in gewisser Weise möglich ist, diesen Ausdruck in Worten zu beschreiben, so ist es dennoch schwer, in anderen Sprachen ein direktes Synonym zu finden, das nur durch ein Wort beschrieben wird. Jeder Fremde, der versuchen würde, den Fado zu interpretieren, würde an dem intimen Ausdruck, den die Musik vermittelt, scheitern. Manuel Halpern sieht die einzige Möglichkeit für einen Fremden sich dem Fado zu nähern darin, ihn auf seine Weise, mit dem eigenen kulturellen Hintergrund zu interpretieren,⁵¹ sich ihm also singend zu nähern. Nur zu beobachten ermöglicht nur schwer den richtigen Blick in die Tiefe. Und diese Aussagen lassen sich durch von der Autorin getätigte, persönliche Beobachtungen bestätigen: Der Fado scheint für Außenstehende etwas derart Unzugängliches und schwer Verständliches zu sein, dass das Argument, Fremde sollten den Fado mit ihrem eigenen kulturellen Hintergrund betrachten und interpretieren, gar nicht weit hergeholt zu sein scheint. Auf der ganzen Welt und in den verschiedensten musikalischen Stilen scheint es Musiker zu geben, die der Ansicht sind, sie könnten den Fado verstehen und ihn singen und spielen. Aber das wirklich Wesentliche, Ursprüngliche des heutigen Fado kommt nur in Portugal zum Ausdruck. Wie zu sehen ist, gibt und gab es den Fado in verschiedenen Ausprägungen in unterschiedlichen Ländern, sogar Kontinenten, aber in der heute in Portugal vorkommenden Form ist er so andernorts nicht anzutreffen.

Auf den ersten Blick könnte es schwer nachvollziehbar sein, warum in einer Arbeit, die die Veränderungen in der Bedeutung des Fado in der Gesellschaft Lissabons offenlegen will, eine detaillierte Beschreibung dieser Phänomene und

⁵¹ Manuel Halpern 2004, S. 268.

Entwicklungen vonnöten ist. Jedoch sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass genau dieses Umfeld, das in Lissabon einen nicht unwesentlichen Teil des Stadtbildes ausmacht, den Entstehungskontext des Fado bildet. Genau dieses Umfeld ist es, das in der sozialen Schichtung der Stadt an unterster Stelle steht. Daher ist es von Bedeutung, die herrschenden Bedingungen differenzierter zu betrachten, um eine Einordnung der Musik in den gesellschaftlichen Kontext überhaupt vornehmen zu können.

2.3.2 Weitere mögliche stilistische Einflüsse

Ein Überblick hinsichtlich des Forschungsstandes über Einflüsse auf den Fado aus Brasilien und Afrika bringt relativ zufriedenstellende Ergebnisse, auf deren Grundlage eine Annahme dieser Wurzeln nicht mehr unwahrscheinlich zu sein scheint. Allerdings werden immer wieder andere Ansätze und Lösungsmöglichkeiten in Betracht gezogen. So wird beispielsweise angenommen, der Fado könne auch arabischen Ursprungs sein, da die Mauren über einen langen Zeitraum einen Einfluss auf die portugiesische Kultur ausübten (beinahe fünf Jahrhunderte⁵²). Dies wird allerdings von Pinto de Carvalho⁵³ vehement abgelehnt. Er führt vier Punkte an, die durchaus nachvollziehbar sind und die Unwahrscheinlichkeit einer Abstammung des Fado von der Musik der Araber belegen: Erstens müsste der Fado unter diesen Umständen im ganzen Land verbreitet und nicht so sehr auf einige wenige Orte konzentriert sein, da die Araber nicht nur in Lissabon und Coimbra angesiedelt waren und der Fado außerdem erst in neuerer Zeit in Porto angelangt ist. Zweitens müsste er besonders in der Algarve anzutreffen sein, da dort der

⁵² Daniel Gouveia, *Ao Fado tudo se canta?*, Linda-a-Velha: Daniel Gouveia e DG edições, 2010, S. 13.

⁵³ Pinto de Carvalho 2003, S. 41.

letzte Stützpunkt der Araber vor ihrem Rückzug war. Als drittes Argument gegen das Vorhandensein arabischer Wurzeln im Fado führt er Spanien an: Sollte der Fado tatsächlich seinen Ursprung in der arabischen Musik haben, müsste er auch im Süden Spaniens anzutreffen sein, da die Araber dort bis zum Ende des 15. Jahrhunderts lebten. Als viertes und letztes Argument führt er an, dass der Fado bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts in keiner Weise in gedruckten Dokumenten Erwähnung findet. Wäre er schon zur Zeit der Araber in Portugal anzutreffen gewesen, hätten schon im 15. und 16. Jahrhundert erste Vermerke ausfindig gemacht werden müssen. Auch Luiz Moita führt in seinem Werk *O Fado. Canção de Vencidos*⁵⁴ bereits 1936 an, dass eine Verbindung zwischen dem Fado und der arabischen Musik nicht herstellbar sei. Seine Begründung dafür basiert auf einem Text von Ernesto Vieira⁵⁵, der das Problem einer Verbindung des Fado mit der arabischen Musik an der Struktur der Fado-Texte festmacht. Die poetische Grundlage des Fado ist im typischen Fall ein zehnehebige Versmaß. Dieses ist bei der arabischen Musik jedoch schwer anzutreffen und da der Rhythmus der sprachlichen Grundlage ein wesentlicher Bestandteil der Musik ist, ist eine Übereinstimmung dieses Faktors bei einem Vergleich unabdingbar. Allerdings sollte auch nicht außer Acht gelassen werden, dass die Publikation von Ernesto Vieira aus dem Jahre 1890 stammt und sich das Wissen bis heute geändert haben könnte. Nach wie vor gehen die Forscher im Allgemeinen aber eher davon aus, dass in dem Fall zwischen den beiden Kulturen keine Verbindung bestand. Dies zeigt die aktuelle Publikation von Daniel Gouveia⁵⁶, der bezüglich der Verbreitung des Fado in Europa noch einen Schritt weiter geht: Laut ihm habe der Fado arabische Wurzeln. Pinto de Carvalho beschränkt sich in seinen Ausführungen auf den iberischen Raum, Daniel Gouveia bezieht deutlich größere geographische Bereiche in sein Denken mit ein. Der Kern seiner Überlegungen ist die Ausbreitung des Islam in

⁵⁴ Luiz Moita 1936, S. 241.

⁵⁵ Ernesto Vieira, *Dicionário Musical*, Lisboa: Companhia Tipográfica, 1890, S. 18, zit. nach: Luiz Moita, *O Fado. Canção de Vencidos*, Lisboa: Empresa do Anuário Comercial, 1936, S. 241 – 242.

⁵⁶ Daniel Gouveia 2010.

Europa: Sollte der Fado arabischen Ursprungs sein, so müssten auch bis hin zum Norden Frankreichs und zum Süden Englands, im Libanon und der Türkei Formen des Fado anzutreffen sein, doch dies ist nur in Lissabon beziehungsweise Portugal der Fall.⁵⁷

Den arabischen Ursprung des Fado lehnt Pinto de Carvalho ab, jedoch versteht er den Fado (aus Sicht der Portugiesen) als maritime Errungenschaft und sucht den Ursprung in den Seemannsliedern:

„Für uns hat *der Fado* einen maritimen Ursprung, einen Ursprung, der sich in seinem auf- und abgehenden Rhythmus erahnen lässt – wie die Bewegungen der Welle, schwankend wie das Spiel von Backbord und Steuerbord an den Schiffen über dem flüssig glänzenden Wasserspiegel oder wie das Hin und Her der an die Breitseite schlagenden Wellen, schwer atmend wie das Stampfen des Großen Blauen, seine ausgefranste Tunika mit schäumenden Spitzen zerteilend, traurig wie die flüchtigen Klagelieder des Atlantik [...], sehnsuchtsvoll wie die undefinierbare Nostalgie der abwesenden Heimat. [...] *Der Fado* entstand an Bord, aus den unendlichen Rhythmen des Meeres, in den Umwälzungen dieser Seele der Welt, im murmelnden Rauschen dieser Einheit des Wassers.“⁵⁸

Diese Verbindung herzustellen erscheint legitim, da die Nähe Portugals zum Meer als ehemalige Seefahrernation unverkennbar ist. Jedoch ist dieses Bild von der Entstehung des Fado eher eine romantische, verträumte, realitätsferne Vorstellung, soll an dieser Stelle jedoch aus Gründen der umfassenden

⁵⁷ Daniel Gouveia 2010, S. 13.

⁵⁸ Pinto de Carvalho 2003, S. 42, „Para nós, o *fado* tem uma origem marítima, origem que se lhe vislumbra no seu ritmo ondulado como os movimentos da vaga, balanceante como o jogar de bombordo a estibordo nos navios sobre a toalha líquida florida de fosforescências fugitivas ou como o vaivém das ondas batendo no costado, ofeguento como o arfar do Grande Azul desfazendo a sua túnica franjada de rendas espumosas, triste como as lamentações flutívogas do Atlântico [...], saudoso como a indefinível nostalgia da pátria ausente. [...] O *fado* nasceu a bordo, aos ritmos infinitos do mar, nas convulsões dessa alma do mundo, na embriaguez murmurante dessa eternidade da água.“, Übersetzung Nele Fiedler.

Betrachtung des Wesens des Fado mit angebracht werden.

Die Nähe zum Meer hat sicher einen Einfluss auf die lokale Musiktradition gehabt, denn die Sehnsucht und das Verlangen – vielleicht nach einer fernen Geliebten – ist den Seefahrern und ihren Daheimgebliebenen sicher nicht fremd. Ob der Fado jedoch mit den Wellen der Meere in Verbindung gebracht werden kann, ist fragwürdig und wirklich eine sehr romantische Vorstellung, die in gewisser Weise auch wieder zum Bild des Fado als Nostalgie-Träger passt.

„Der Mensch des Meeres ist besonders phantasievoll und nachdenklich. Sein schwankendes Leben, vollkommen durchdrungen von Ideologie und Sehnsucht, macht ihn zu einem Idealisten, impft ihm den tollwütigen Virus der Poesie ein. Sein Geist verliert sich in den Ekstasen des Traums im Rausch des Jenseits.“⁵⁹

Die ersten Berührungen Portugals mit dem Fado geschahen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und zwar an der Schnittstelle des Meeres mit der Küste: Die Seefahrer, die an Land gingen, brachten Musik mit, welche sich mit der vor Ort beheimateten Musik mischte.⁶⁰ Ob es wirklich die Seefahrerlieder sind, ist nicht mit vollkommener Sicherheit zu sagen, denn es besteht ja auch die Möglichkeit, dass die Seefahrer die Musik aus den Ländern mitgebracht hatten, aus denen sie gerade zurückkehrten. Auf ihren langen Reisen haben sie gesungen und die verschiedenen Nationalitäten, die aufeinandertrafen in ihren Liedern vereint. Auf diese Weise konnten neue Einflüsse ihre Heimatländer erreichen. Dies bedeutet, dass an dieser Stelle wieder eine Verbindung zwischen Brasilien und Afrika hergestellt werden könnte. Allerdings ist die

⁵⁹ Pinto de Carvalho 2003, S. 43, „O homem do mar é eminentemente imaginativo e contemplativo. A sua vida precária, toda repassada de ideologismo e de saudade, torna-o idealista, inocula-lhe o vírus rábico da poesia. O seu espírito perde-se nos êxtases do sonho na embriaguez do Além.“, Übersetzung Nele Fiedler.

⁶⁰ Pinto de Carvalho 2003, S. 44.

Theorie, wonach der Fado von den Liedern der Seefahrer abstamme, auch eine Vereinfachung der Problematik, denn so braucht im Grunde nicht mehr danach gesucht werden, wo die Seefahrer an Land gegangen sind und vielleicht verschiedene Stile aufgenommen und zusammengefügt hatten.

„Zu sagen, *der Fado* sei im Meer entstanden, nur um die Frage nach der Herkunft einfacher zu beantworten, lässt sie nach wie vor unbestimmt. Auch, dass die Seemänner auf dem Kurs von Brasilien unter den ersten waren, die ihn in den Tavernen von Madragoa und der Alfama geschlagen haben, und nicht in den Casas do Fado, (wie schon 1833 verschiedene suspekto Örtlichkeiten der Hauptstadt genannt wurden) bedeutet, auf romantische Weise die Augen zu verschließen, um nicht eine für einige wirklich unangenehme Wahrheit sehen zu müssen.“⁶¹

Dieses Zitat verdeutlicht noch einmal die Theorie, dass Klischee des vom Meer nach Portugal getragenen Seemannsliedes. Es scheint eher ein Mittel zur Romantisierung, vielleicht auch zur Anlockung von Touristen zu sein, was mit dem „originalen Fado“ möglicherweise deutlich weniger zu tun hat als man wegen der starken Stilisierung der Passion und der Sehnsucht vielleicht denken könnte.

Auch Daniel Gouveia nimmt Stellung zu der These, die Wurzeln des Fado könnten in den Seemannsliedern entstanden sein oder eine andere Verbindung zum Meer haben. Allerdings distanziert er sich ganz klar von diesem Standpunkt, indem er sagt, die Themen, die der Fado behandelt, seien nicht die Themen der Seefahrer. Auf der anderen Seite stellt er es als unmöglich dar, dass die Musik von den Sklaven über die Meere gebracht worden sein könnten:

⁶¹ Luiz Moita 1936, S. 66 – 67, „Dizer que o *Fado* nasceu no mar, só para mais facilmente solucionar a questão da origem, indeterminando-a, ou ainda por terem sido os marujos da rota do Brasil dos primeiros a *batê-lo* nas tabernas da Madragôa e de Alfama, quando não nas “casas de *Fado*”, como já em 1833 se chamavam a certas locandas suspeitas da capital, é fechar românticamente os olhos para não ver uma verdade porventura incômoda a alguns”, Übersetzung Nele Fiedler.

Ihr Leben an Bord der Schiffe sei viel zu hart gewesen, als dass sie noch ans Singen hätten denken können.⁶² Dieser Ansicht könnte jedoch entgegengesetzt werden, dass genau diese Aussichtslosigkeit und die harten Umstände dazu geführt haben, dass sich die Seemänner durch das Singen ihrer Lieder in eine andere Welt versetzen konnten, fernab von den gerade herrschenden harten Umständen.

Von diesem möglicherweise zu romantischen Gedanken, der Fado sei dem Meer entsprungen, lassen sich Dichter jedoch nicht abbringen. Sie kehren immer wieder die Verbundenheit des Fado mit dem Meer heraus. Möglicherweise, weil für sie die Herkunft des Fado eine Herzenssache ist. Dies beschreibt das nachfolgende Gedicht ganz anschaulich. Es werden die aus der Sicht des Dichters herrschenden Umstände der Entstehung des Fado beschrieben. Es wird tief in die Seele des Fado, in dessen melancholische Stimmung eingetaucht und eine unverkennbare Verbindung des Fado mit den Seemannsliedern und der Einsamkeit auf dem Meer hergestellt: Abschied, Sehnsucht, Wiederkehr.

⁶² Daniel Gouveia 2010, S. 17.

Der portugiesische Fado

Der Fado wurde an einem Tag
geboren,
an dem der Wind sich kaum regt
und der Himmel das Meer verlängerte,
an der Relling eines Segelboots,
in der Brust eines Seemanns
der, weil er traurig war, sang.

*(– Sehnsucht nach dem Festland,
nach dem Land, wo das Meer endet,
dem Haus und den Frauen,
Gitarre, steh mir bei,
die Menschheit ist brutal und weiß
nicht,
erkläre es ihnen, falls du es weißt...)*

Für dieses Meer dort draußen,
weint die Gitarre dim...dom,
sie hat Pausen und Schluchzer,
und es tut den Menschen so gut,
dass das Traurige, Brutale, Mutige
über sie weint!

Und an die Stimme, die zitternd
aufsteigt,
stirbt in der Ferne..., und während des
Sterbens,
steigt sie noch einmal auf, klammert
sich fest;
dass der himmlische Chor antwortet
mit Stimmen, die daher kommen, wo
weder Meer noch Erde ist!

*(– Wer singt mit einer derart
gesegneten Stimme
davon, wo Engel im Himmel sind,
oder vergreift sich ein Dämon?
Wäre es ein Dämon, so würde er mich
nicht berühren,
denn meine Seele gehört nur Gott,
den Körper gebe ich ihm ins Meer...)*

Fado Português⁶⁴

O fado nasceu num dia
em que o vento mal bulia
e o céu o mar prolongava,
na amurada dum veleiro,
no peito dum marinheiro
que estando triste, cantava.

*(– Saudades da terra firme,
da terra onde o mar acabe,
da casinha, e das mulheres,
guitarra, vem assistir-me,
que a gente é bruto e não sabe,
expressa-as tu, se souberes...)*

Por esse mar além fora,
a guitarra, dim...dom, chora,
tem pausas, ais e soluços.
e tão bem faz isso à gente,
que o triste bruto valente
chora sobre ela de bruços!

E à voz que sobe a tremer,
morre á longe..., e ao morrer,
sobe outra vez, mais se aferra,
que etéreo coro responde
de vozes que chegam de onde
não seja nem mar nem terra!

*(– Quem canta com voz tão benta
que ou são nos anjos nos céus
ou é demónio a atentar?
Se é demónio, não me atenta,
que a minh'alma é só de Deus,
o corpo, dou-o eu ao mar...)*

⁶⁴ José Régio, *Fado*, Brasília Editora, 1984, S. 37 – 46.

Im Mund des Seemanns
des gebrechlichen Segelschiffs,
sterbend, das schmerzerfüllte Lied
spricht vom quälen der Wünsche
von der durch Küsse verbrannte Lippe,
die die Luft küsst, und sonst nichts.

(– Mutter, auf Wiedersehen! *Auf
Wiedersehen Maria!
Gut behütet in deinem Bewusstsein,
dass ich dir hier einen Schwur gebe,
dass ich dich an der Sakristei verlasse
wo Gott gedient wurde.
Beerdige mich im Meer!*)

Jenseits des Meeres, Erdboden der
zittert,
das dim-dom der Saiten schaudert
vor Schrecken, Qual, Ungewissheit,
aber glänzt im Blick des Traurigen.
Ich weiß nicht wie laut der
angriffsfertige Aufruf
gegen diese menschliche Schwäche
ist...

(– *Was für eine Erde ist das..., dieses
Meer,
das nur im Himmel endet,
oder ist es nicht einmal dort zu
ende?...
Oder muss ich es beenden,
oder muss ich, geliebter Gott!,
Oder es wird bei mir enden!*)

Verheiratet mit der zitternden Saite,
die zitternde Stimme steigt auf...,
wacht auf
Traurigkeit der ganzen Brust
und die Meerjungfrauen, die du
bezauberst
klammern sich an die Reling
des zerbrechlichen Segelschiffs.

Na boca do marinheiro
do frágil barco veleiro,
morrendo, a canção magoada
diz o pungir dos desejos
do lábio a queimar de beijos
que beija o ar, e mais nada.

(– *Mãe, adeus! Adeus Maria!
Guarda bem no teu sentido
que aqui te faço uma jura
que ou te levo à sacristia,
ou foi Deus que foi servido.
Dar-me no mar sepultura!*)

Por mar além, chão que treme,
o dim-dom da corda freme
de espanto, angústia, incerteza;
mas reluz no olhar do triste.
Não sei que alto apelo em riste
contra essa humana fraqueza...

(– *Que terra é esta..., este mar
que só acaba nos céus,
ou nem lá tem sua fim?...
Ou hei-de-o eu acabar,
ou hei-de, querendo Deus!,
Ou ele acabar a mim!*)

Casada à trémula corda,
sobe a voz trémula..., acorda
tristezas do peito inteiro,
e as sereias que enlevadas
se agarram às amuradas
do frágil barco veleiro.

*(– Ach, welch große Schönheit,
mein Erdboden, mein Berg, mein Tal,
aus Blättern, Blumen, Früchten aus
Gold!*

*Schau ob du die Berge Spaniens
siehst,
Sand aus Portugal,
der vor Tränen blinde Blick...)*

*Den Blick in die Ferne schweifend,
sieht nur Tiefen und Höhen
der Wasser, der Himmel, des Nebels,
und die harten runden Brüste der
Meerjungfrauen,
mit den Spitzen auf den Wellen
schwimmend,
mit der Farbe des Schaums.*

*(– Wenigstens ich weiß, warum ich
komme,
das Ackerland hinter mir lassend
zumindest verstecke ich mich nicht,
hinter etwas, von dem ich nicht weiß,
das ich es habe
so tief drinnen im Herzen,
von dem ich glaube, dass es
existiert...?)*

*(– Mutter, auf Wiedersehen! Auf
Wiedersehen, Maria!
Gut behütet in deinem Bewusstsein,
dass ich dir hier einen Schwur gebe,
dass ich dich an der Sakristei verlasse
wo Gott gedient wurde.
Beerdige mich im Meer!)*

*Es steigt der Glanz des Vollmonds auf,
in jener Nacht, die Meerjungfrau,
deren Brust sich noch mehr festigt
von der Morgenröte bis zum Abendtau.
Sie küsste den schwarzen Körper
des Fado-Seefahrer-Jungen...*

*(– Ai que lindeza tamanha,
meu chão, meu monte, meu vale,
de folhas, flores, frutos de ouro!*

*Vê se vês terras de Espanha,
areias de Portugal,
olhar ceguinho de choro...)*

*Deitando o olhar às lonjuras,
só vê funduras, alturas
das águas, dos céus, da bruma,
e as rijas pomos redondas,
de bico a boiar nas ondas,
das sereias cor da espuma.*

*(– Sei eu, sequer, por que venho,
deixando a jeira de chão
que ao menos me não fugia,
atrás de não sei que tenho
tão dentro do coração,
que inté julguei que existia...?)*

*(– Mãe, adeus! Adeus, Maria!
Guarda bem no teu sentido
que aqui te faço uma jura
que ou te levo à sacristia,
ou foi Deus que foi servido.
Dar-me no mar sepultura!)*

*Sob o alvor da lua-cheia,
naquela noite, a sereia
cujo seio mais se enrasta
da aurora até ao sereno.
Beijou o corpo moreno
do moço nauta fadista...*

*(– Was für eine Erde ist das..., dieses Meer,
das nur im Himmel endet,
oder ist es nicht einmal dort zu
ende?...*

*Oder muss ich es beenden,
oder muss ich, geliebter Gott!,
Oder es wird bei mir enden!)*

*Auf den funkelnden Milchstraßen,
die in Diamanten zerbröckeln
der Mondschein breitet sich übers
Meer aus,
ein dim-dom..., ein zitterndes dim-
dom,
die süßen Klagen der Menschen,
werden einen bestimmten Strand
erreichen.*

*(– Ach, welch große Schönheit,
mein Erdboden, mein Berg, mein Tal,
aus Blättern, Blumen, Früchten aus
Gold!*

*Schau, ob du die Berge Spaniens
siehst,
Sand aus Portugal,
der vor Tränen blinde Blick...)*

*Die Mütter der abwesenden Söhne,
erwachen mit Zähneklappern,
die Hände windend, und wehklagend,
alle wissen, dass es der Tod ist
der auf diese Weise kommt
in dem traurigen und schönen
Mondlicht...*

*(Lobe jene die fort sind, am anderen
Tag,
wenn der Wind sich kaum regt
und der Himmel das Meer erweitert,
bis hin zum Bug des anderen
Segelschiffs,
wo ein anderer Seemann wachte,
der traurig war und sang)⁶³*

⁶³ Übersetzung Nele Fiedler.

⁶⁵ José Régio 1984, S. 37 – 46.

*(– Que terra é esta..., este mar
que só acaba nos céus,
ou nem lá tem sua fim?...*

*Ou hei-de-o eu acabar,
ou hei-de, querendo Deus!,
Ou ele acabar a mim!)*

*Nas vias-lácteas faiscantes
que esmigalhado em diamantes
o luar no mar espraia,*

um dim-dom..., dim-dom tremente,

*mais doces queixas de gente,
vão ter a uma certa praia.*

*(- Ai que lindeza tamanha,
meu chão, meu monte, meu vale,
de folhas, flores, frutos de ouro!*

*Vê se vês terras de Espanha,
areias de Portugal,
olhar ceguinho de choro...)*

*As mães de filhos ausentes
acordam batendo os dentes,
torcendo as mãos, e carpindo,
sabendo todas que é morte
que chega daquela sorte
no luar funéreo e lindo...*

*(Ora eis que embora, outro dia,
quando o vento nem buila
e o céu o mar prolongava,
à proa doutro veleiro,
velava outro marinheiro
que estava triste e cantava.)⁶⁵*

Demnach ist festzuhalten, dass die Idee einer Verwurzelung des Fado in den Seemannsliedern und dem Leben auf dem Meer eine romantische, unwissenschaftliche Herangehensweise an dieses Thema ist, die hier konstruiert wurde. Denkt man an die Schwermut und die Sehnsucht, die in vielen dieser Stücke steckt, ist diese hergestellte Verbindung auch nicht unwahrscheinlich – nur eben sehr romantisch. Denn diese lässt sich leicht mit den Seeleuten in Verbindung bringen. Betrachtet man das Phänomen jedoch von der wissenschaftlichen Seite aus, so erscheint es schwer, einen allgemeingültigen Ansatz zu finden, der die Herkunft und Verwurzelung des Fado mit Sicherheit festlegen kann. Doch ist es das, worum es bei einer derart tiefen, der Seele so nahen Musik gehen sollte? Geht es nicht viel eher darum, einen Ansatz zu finden, ihr näher zu kommen? Dies würde bedeuten, die verschiedenen Herangehensweisen und Theorien über den Ursprung zu betrachten und aus allen Fäden ein Gesamtbild zu konstruieren, das eine umfassende Vorstellung darüber ermöglicht, was den Fado ausmacht.

Neben diesen gegensätzlichen Darstellungen über eine mögliche Suche der Wurzeln des Fado im arabischen Raum oder in den Seemannsliedern gibt es auch noch die Theorie einer Vermischung mit dem *Fandango*.

Der Fandango wurde im 18. Jahrhundert in weiten Teilen Portugals getanzte, in Lissabon war er zu der Zeit einer der beliebtesten Tänze. Auch dies ist ein Anzeichen dafür, dass sich fremde Einflüsse und Bräuche in Portugal festsetzen. Der Tanz wurde auf dem Land, auf den Märkten und während Prozessionen getanzte.⁶⁶

Dabei kann nicht wirklich von einer Abstammung des Fado vom *Fandango* gesprochen werden, sondern eher von einer gegenseitigen Beeinflussung, da

⁶⁶ Maria Luísa Guerra, *Fado. Alma de um Povo (Origem Histórica)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa Da Moeda, 2003, S. 75 – 76.

der *Fandango* und der Fado in Lissabon im 19. Jahrhundert nebeneinander bestanden⁶⁷ und es somit nicht unwahrscheinlich ist, dass eine (gegenseitige) Beeinflussung stattgefunden hat. Allerdings gibt es doch auch Unterschiede zwischen dem *Fandango* und dem Fado: Der *Fandango* war – zumindest in Brasilien – der Tanz und die Musik der höheren Schichten,⁶⁸ und dies schon von Anfang an, wohingegen der Fado in seinen Anfängen den untersten gesellschaftlichen Status hatte und sich erst langsam in die Säle der Reichen hocharbeiten musste. Außerdem ist der *Fandango* ein Tanz, der schon seit dem Beginn seines Vorkommens in Portugal im ganzen Land getanzt wird.⁶⁹ Er ist ein regelrechter Volkstanz. Der Fado hingegen hat sich nur in wenigen Bereichen des Landes ausgebreitet, und das Zentrum des Fado ist nach wie vor Lissabon. Es liegt demnach nicht fern, den *Fandango* mit der getanzten Form des Fado zu vergleichen, da auch der *Fandango* als „ein Tanz mit stark sinnlichem Charakter“⁷⁰ bezeichnet wird.

Ein Satz, den Maria Luísa Guerra zu der Herkunft des Fado gesagt hat, trifft es vielleicht genau auf den Punkt, sollte jedoch noch ein bisschen erweitert werden. „Herkunft des Fado? Unsere Geschichte. Tragisch. Maritim. [Arabisch. Afro-brasilianisch...]“⁷¹ Die Musik ist in der portugiesischen Kultur fest verankert, ist mit der Geschichte des Landes verwoben und dadurch auch mit derart vielen verschiedenen Einflüssen: Durch den Sklavenhandel und die Kolonialisierung kamen die Einflüsse aus Brasilien und Afrika nach Portugal. Die Tatsache, dass Portugal eine Seefahrernation war stellte eine Verbindung der Musik mit dem

⁶⁷ Maria Luísa Guerra 2003, S. 86.

⁶⁸ Maria Luísa Guerra 2003, S. 85.

⁶⁹ Maria Luísa Guerra 2003, S. 85.

⁷⁰ António João César/Margarida Moura, „Fandango“, in: Salwa Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Bd. C-L, Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates e Autores, 2010, S. 453, „uma dança de forte carácter sensual“, Übersetzung Nele Fiedler.

⁷¹ Maria Luísa Guerra 2003, S. 178, „Origem do fado? A nossa História. Trágico. Marítima.“, Übersetzung Nele Fiedler.

Meer her und auch die Vermutungen einer Annäherung des *Fandango* und der arabischen Musik an den Fado kommt nicht von ungefähr, da auch dort ein Berührungspunkt mit der portugiesischen Kultur besteht.

Da es also schwer ist, die verschiedenen Einflüsse, die auf den Fado einwirken, exakt zu benennen, zu belegen und auch gegeneinander abzugrenzen, trifft dieses Zitat ziemlich genau den Gedanken über die Herkunft der Musik – zumindest über die Herkunft ihrer Seele: „Das Gefühl der 'letzten Stunde', immer präsent in der Einsamkeit des Meeres und den Qualen der Reisen, die Traurigkeit des Abschieds und die Freude der Ankunft, der Albtraum des Fehlens, erzeugen [...] eine allgemeine Sensibilität.“⁷² Diese kulturelle Vielfalt, die scheinbar Eingang in den Fado gefunden hat, könnte auch ein Indiz dafür sein, dass es eine Zeit gedauert hat, bis der Fado von den verschiedenen gesellschaftlichen Schichten anerkannt wurde. Nicht jedem war es möglich, sich mit dieser Musik zu identifizieren – außerdem ist bei Musik, die auf eine so persönliche Weise mit der Seele verbunden ist, ein tiefes Verständnis, eine Bereitschaft zur Öffnung gegenüber den verschiedenen Bestandteilen unerlässlich.

2.4 Verankerung des Fado in der portugiesischen Gesellschaft

Die Integration in das öffentliche Leben der portugiesischen Gesellschaft war für den Fado nicht von Beginn an geebnet – bis es so weit war, durchschritt er einige Höhen und Tiefen. Frederico de Freitas nahm in den 1970er Jahren eine

⁷² Maria Luísa Guerra 2003, S. 127, „O sentimento da „hora limitada“, sempre presente na solidão do mar e nos tormentos das viagens, a tristeza da partida, a alegria da chegada, o pesadelo da ausência, geraram [...] uma sensibilidade comum.“, Übersetzung Nele Fiedler.

Unterteilung der verschiedenen Entwicklungsphasen des Fado vor, die in den Grundzügen bis heute gelten.⁷³

Nachfolgend werden die wesentlichen Thesen de Freitas' überblicksartig aufgeführt:

1. In der Anfangsperiode um 1822 tauchte der Fado erstmals in Lissabon auf. Hier war der Tanz noch wesentlich wichtiger als der Gesang. Außerdem findet während dieser Zeit der Übergang des *Lundum* in den Fado statt.
2. In der zweiten Phase erlangte der Gesang Vorrang, und der Fado wurde mit der portugiesischen Gitarre (als Unterstützung der klassischen Gitarre) assoziiert. Allerdings brachte die portugiesische Gitarre, im Vergleich zur klassischen Gitarre, keine neuen Ausdrucksmöglichkeiten mit sich, sondern diente tatsächlich lediglich der Unterstützung der klassischen Gitarre.

„Die Gitarre verfügt über einen derart intensiven, leuchtenden und lyrischen Klang, der es dem Ausführenden erlaubt, die Klänge in der Mitte stöhnen zu lassen durch ein Vibrato, das durch den Druck der Finger auf den Saiten entsteht.“⁷⁴

3. In dieser Phase fand der Fado Eingang in die Lissaboner Theater und Salons, und somit in die Gesellschaft. Musikalisch gesehen verlor der Fado hier seine ursprüngliche „melodische und harmonische Unabhängigkeit, unveränderlich, zwischen den Akkorden der Tonika und der Dominante, in abwechselnden Perioden mit je zwei Takten.“⁷⁵

⁷³ Frederico de Freitas 1973, S. 234 – 236.

⁷⁴ Frederico de Freitas 1973, S. 234, „A guitarra, dispondo de uma sonoridade mais intensa, luminosa e lírica, permite ao executante fazer *gerner* os sons por meio de um vibrato produzido pela pressão dos dedos sobre as cordas.“, Übersetzung Nele Fiedler.

4. Moderne (hier wird von de Freitas der Beginn um 1930 festgelegt): Der Fado erhielt durch die Stile von Amália Rodrigues und Hermínia Silva eine neue Gestalt. Amália Rodrigues begann damit, kleine melismatische Bewegungen in die Musik einfließen zu lassen, was nicht dem ursprünglichen Charakter des Fado entsprach. „Sie [die melismatischen Bewegungen] führen uns an die Idee einer versteckten Erinnerung an den Gesang der Zigeuner Andalusiens oder an den außergewöhnlichen maurischen Gesang heran.“⁷⁵
5. In Bezug auf die Instrumentierung nahm die Bedeutung der Gitarre deutlich zu. Ursprünglich im Hintergrund zur Begleitung eingesetzt, wurde sie nun zur Dialogpartnerin des Sängers beziehungsweise der Sängerin. Die Aufgabe der Gitarre bestand nun darin, den Kontrapunkt zur Melodiestimme zu bilden.
6. Ab den 1940er/1950er Jahren erlangte der Fado die Bedeutung, die er bis heute beibehalten hat: Er wurde zum städtischen Gesang Lissabons. Aber auch hier haben Industrialisierung und Kommerz sowie der Tourismus ihre Spuren hinterlassen.

Der letzte Punkt kann nach heutigen Erkenntnissen allerdings nicht kommentarlos stehen gelassen werden. Denn auch nach den 1930/1940er Jahren, in denen sich der Fado scheinbar eine nicht unbedeutende Stellung in der portugiesischen, insbesondere der Lissaboner Gesellschaft erlangt hatte, war die Situation nicht immer einfach. Durch die Geschehnisse im Zuge des Salazar-Regimes und der nachfolgenden *Revolução dos Cravos* (der

⁷⁵ Frederico de Freitas 1973, S. 234, “incipiência melódica e harmónica, invariável, entre os acordes da tónica e da dominante, por períodos alternos de dois em dois compassos, simultaneamente repetidos.”, Übersetzung Nele Fiedler.

⁷⁶ Frederico de Freitas 1973, S. 236, “Nos trazem à ideia uma lembrança recôndita do canto cigano andaluz ou do peregrino canto mourisco.”, Übersetzung Nele Fiedler.

„Nelkenrevolution“) war die Situation des Fado in Lissabon wieder schwieriger und veränderte sich schließlich dahingehend, dass der Fado eher zu einem Tourismusobjekt wurde. Das erwähnt Frederico de Freitas auch, jedoch lässt sich die von ihm beschriebene Tatsache, dass der Fado ab den 1940er/1950er Jahren eine gleichbleibende Bedeutung in der Musikpraxis Lissabons hatte, durch die nachfolgenden historischen Ereignisse in Frage stellen.

Frederico de Freitas stellt durch die von Amália Rodrigues in den 1930er Jahren in den Fado eingeführten melismatischen Melodieführungen eine Verbindung zu der Musik des arabischen Raumes her.⁷⁷ Allerdings lässt sich nur die Ähnlichkeit bestätigen. Ob die arabische Musik wirklich das Vorbild der Musik Amália Rodrigues‘ ist, ist schwer zu sagen. Die Tatsache, dass dem Fado durch stilistische Veränderungen immer wieder seine Gestalt veränderte, könnte ein Grund dafür sein, weshalb die exakte Definition der Herkunft der Musik derart schwer fällt. Je nachdem, in welcher historischen Periode der Fado als Ausdruck von Gefühlen, Gedanken und anderen Äußerungen verwendet wurde, unterliegt er anderen Einflüssen von außen, die zu einer sich immer wieder verändernden musikalischen Form führten.

Pinto de Carvalho unterteilt die Entwicklung des Fado hingegen nur in zwei Phasen, die dessen starke Veränderung über die Jahrzehnte hinweg deutlich machen.⁷⁸ Seine Unterteilung widerspricht aber nicht der von Frederico de Freitas, sie verzichtet nur auf die von ihm getätigte Unterteilung in kleinere Zeitabschnitte. Als erste Phase bezeichnet Pinto de Carvalho den Beginn und das Auftauchen des Fado bis zum Ende der 1860er Jahre. Diese Phase nennt

⁷⁷ Vgl. dazu Kapitel 2.3.2.

⁷⁸ Pinto de Carvalho 2003, S. 93.

er die „fase popular e espontânea“⁷⁹, also die „populäre und spontane Phase.“⁸⁰ Dies könnte so verstanden werden, dass der Fado anfänglich weniger professionell war. Er wurde hauptsächlich von Amateuren gespielt, die sich nicht immer auf bestehende Gedichte und Texte beriefen, sondern improvisierten, über ihr Leben und ihre Sehnsüchte „philosophierten“. Die zweite Phase bezeichnet er als „fase aristocrática e literária“⁸¹, also als „aristokratische und literarische Phase“⁸². Dort verlor der Fado in gewisser Weise seine ursprüngliche Volksnähe und Zugehörigkeit zu den unteren Schichten und wanderte in die adeligen Paläste, basierend auf Gedichten angesehener Poeten und mit klar erkennbaren musikalischen Strukturen.

In seinen Anfängen galt der Fado als anzüglich und als Musik der untersten Schichten; als Musik der Bordelle und Tavernen, in denen sich die Mittel- und Oberschicht nur äußerst selten aufhielt. Dieser Status sollte sich allerdings ändern: Vor allem ab den 1860er Jahren erhielten Fado-Musiker immer öfter auch Zugang zu den Palästen der höheren Gesellschaftsschichten. Sie wurden eingeladen bei Festen zu spielen, aber auch im öffentlichen Leben wurde ihre Musik immer präsenter. Den Einzug in die Paläste hat dieses Genre nicht zuletzt der Liaison von Maria Severa mit dem Conde de Vimioso zu verdanken. Sie war eine der ersten, die in diese Kreise aufgenommen wurde, und deren Musik dort Anklang fand. Der Fado war in der Lage, viele Menschen emotional zu berühren, was auch ständische Unterschiede nicht verhindern konnten. So fühlten sich nach und nach auch immer mehr Mitglieder der höheren gesellschaftlichen Schichten hingezogen zu einer Musik, die von Grund auf einen portugiesischen Charakter inne hat.⁸³

⁷⁹ Pinto de Carvalho 2003, S. 93.

⁸⁰ Übersetzung Nele Fiedler.

⁸¹ Pinto de Carvalho 2003, S. 93.

⁸² Übersetzung Nele Fiedler.

⁸³ Eduardo Sucena, *Lisboa, o Fado e os Fadistas*, segunda edição revista e ampliada, Lisboa: Vega, 2002, S. 144.

In dem Zusammenhang tauchten die ersten Dokumentationen über den Fado in Lissabon auf. Dort wurde er eher als Randerscheinung gesehen, die außerhalb des Proletariats in den Tavernen und Bordellen auftauchte. Sie galt als Musik jener Menschen, die ihren Alltag jenseits des Handels oder der Aufgaben der oberen Gesellschaftsschichten lebten; sie waren Heimkehrer aus Brasilien, Afro-Amerikaner und Mulatten; arbeiteten als Verkäufer, Kunsthandwerker oder Fabrikarbeiter. Die sehnsüchtige und vielleicht auch ein bisschen anzügliche Musik fiel hier auf fruchtbaren Boden. In diesem Milieu wuchs Maria Severa auf, von der nachfolgend noch ausführlicher die Rede sein soll.



Abbildung 2: Maria Severa

„Alle wissen, dass, in der legendären Geschichte des Fado, das Freudenmädchen des Bairro Alto und der Mouraria, das zuvor in Madragoa lebte und unter dem einfachen Namen Severa bekannt war, die repräsentativste Figur ist und jene, die folglich in den

Mittelpunkt der Öffentlichkeit und des Ruhmes rückte.“⁸⁴

Die Geschichte der Maria Severa um 1840 hat dazu beigetragen, dass der Fado den Weg aus den Tavernen von Madragoa, Mouraria und der Alfama hinaus in die Paläste der Stadt fand – im Falle von Maria Severa in den Palast des Conde de Vimioso. Doch bis es soweit kam, vergingen einige Jahre. Die sozialen Hintergründe von Maria Severa („A Severa“) waren genau dort angesiedelt, wo der Fado zu Beginn des 19. Jahrhunderts gesehen wurde: in den untersten Schichten der Gesellschaft, genauer gesagt im Milieu der Prostitution. Die Mutter von Maria Severa war Inhaberin einer zwielichtigen Taverne, und auch Maria selbst rutschte schon in jungen Jahren in dieses Umfeld ab. Allerdings weiß man wenige Details über ihr Leben. Sogar das Geburtsdatum ist unklar. Sicher ist nur, dass es im Jahre 1820 gewesen sein muss, und dass sie schon 26 Jahre später, also 1846, wieder verstorben ist. Auch über die Todesursache ist man sich noch unklar – es gibt viele Spekulationen, die die Ursachen ihres Todes zu erklären versuchen. Einige schreiben ihren Tod der Schwindsucht zu, andere einem übermäßigen und unverträglichen Abendmahl.⁸⁵ Pinto de Carvalho hingegen sieht diese Thesen als Legenden an und sagt, sie sei eines natürlichen Todes gestorben: Sie sei in ihrem Haus in der Rua do Capelão erkrankt, ins Krankenhaus gebracht worden und dort auf einem ärmlichen Lager aus der Welt geschieden.⁸⁶ José Galhardo schrieb ein Gedicht über Maria Severa, ihr Leben und ihren Tod:

⁸⁴ Luiz Moita, *O Fado. Canção de Vencidos*, Lisboa: Empresa do Anuário Comercial, 1936, S. 105, „Todos sabem que, na legendária história do *Fado*, a meretriz do Bairro Alto e Mouraria, vivida anteriormente na Madragôa e conhecida pelo nome simples de Severa, é a figura mais representativa e aquela sobre que, por consequência, têm incidido os focos da publicidade e da fama [...]“, Übersetzung Nele Fiedler.

⁸⁵ António Manuel Morais, *Fado e Tauromaquia no Século XIX*, Lisboa: Hugin Editores, 2003, S. 93.

⁸⁶ Pinto de Carvalho, *História do Fado*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, S. 83.

Maria Severa

In einem Gässchen der Mouraria,
wohin die Heiterkeit
wer Sonne nicht gelangt,
starb Maria Severa
wisst ihr, wer sie war?
Möglicherweise niemand.

Eine empfindsame und heiße Stimme,
die sich heute von der Welt
verabschiedete
gefühlvolle und abwesende Stimme,
die jedoch ewig leben wird,
in uns und vereint in Gott,
jenseits unseres Himmels!

Strophe

Weit weg, wo das Mondlicht
im Blau mehr Licht hat,
sehe ich sie beten
am Fuße eines Kreuzes.
Gitarren erklingen,
gewendet in Richtung Himmel,
Fadistas weinen,
weil sie starb!

Sie fiel nachts in der Gasse,
als ihr Blick
aufhörte zu schauen,
sie ging um besiegt zu sein,
verlässt ihr Leben,
das leiden ließ!

Sie hinterließ einen vergötterten Sohn,
der keine andere Zuneigung besitzt.
Er nennt sich das traurige Schicksal.
Was wird mit diesem Findelkind sein,
das sein größtes Gut verlor.
Die Liebe der Mutter!⁸⁷

Maria Severa

Num beco da Mouraria,
onde a alegria
do sol não vem,
morreu Maria Severa
sabem quem era?
Talvez ninguém.

Uma voz sentida e quente,
que hoje à terra disse adeus,
voz sentida e voz ausente
mas que vive eternamente,
dentro em nós e junto a Deus,
além nos céus!

Estrilho

Bem longe, onde o luar
no azul tem mais luz,
eu vejo-a a rezar
aos pés duma cruz.
Guitarras trinaí,
viradas p'ro o céu,
Fadistas choraí,
porque ela morreu!

Caiu a noite na viela,
quando o olhar dela
deixou de olhar.
Partiu para ser vencida,
deixando a vida
que fez penar!

Deixou um filho idolatrado,
que outro afecto igual não tem.
Chama-se ele o triste fado.
Que vai ser deste enjeitado,
que perdeu o maior bem.
O amor de mãe!

⁸⁷ Übersetzung Nele Fiedler.

Außerdem ist bekannt, dass Maria Severa und ihre Mutter eine Zeit lang im Stadtteil Madragoa gelebt haben und eben dort auch die Taverne besaßen.⁸⁸ Das Umfeld, in dem Maria Severa aufwuchs, war also alles andere als angesehen. So entwickelte sich, wie schon erwähnt, auch Maria Severa in diese Richtung. Eine Zeit lang wohnten sie und ihre Mutter dann im Stadtteil Mouraria in der Rua do Capelão, die auch „Rua Suja“, also „Schmutzige Straße“, genannt wurde. Über diese Straße hat Frederico de Freitas Musik zu einem Text von Júlio Dantas komponiert. Dieses Stück wurde später zur Kennmelodie des Filmes „A Severa“, der in Kapitel 2.1.4 noch genauer behandelt wird. Maria Severa wird dadurch zum Paradebeispiel für den Weg des Fado in die Gesellschaft Lissabons stilisiert: Aus den schmutzigen, verrufenen Straßen der armen Viertel spielt sie sich in die Salons und Feiern der hohen Gesellschaftskreise.

Ein Name, der zweifellos mit Maria Severa verbunden ist, ist der des Conde de Vimioso. Es gibt viele Fados, die die Verbindung zwischen den beiden zum Thema haben, da eine derartige Liaison für das 19. Jahrhundert nicht gerade üblich war: Ein Adelige und eine Frau aus den unteren gesellschaftlichen Kreisen verkehren miteinander. António Manuel Morais zufolge „könnte der Graf de Vimioso als moralischer Autor des Fado bezeichnet werden, der ihn aus den schmutzigen Tavernen in die aristokratischen Salons holte, was ihn [den Fado] ohne Zweifel in allen Aspekten von Wert für ein National-Lied werden ließ“⁸⁹ Der Fado benötigte also eine Verbindung in die Oberschicht, um dort anerkannt zu werden. Der Conde de Vimioso kann aufgrund seiner Liaison mit Maria Severa als Bindeglied zwischen den zwei Welten gesehen werden, die zu Beginn derart weit voneinander entfernt schienen.

⁸⁸ Pinto de Carvalho 2003, S. 62.

⁸⁹ António Manuel Morais 2003, S. 136, „O Conde de Vimioso pode ser considerado o autor moral do fado ter saído das tabernas imundas para os salões aristocráticos, o que sem dúvida valorizou a canção nacional em todos os aspectos.“, Übersetzung Nele Fiedler.

Rui Vieira Nery sieht eine auffallende Veränderung der Situation des Fado in den 1890er Jahren. Dort scheint sich seiner Meinung nach eine Stabilisierung des Fado als Bestandteil der portugiesischen Gesellschaft bemerkbar zu machen.⁹⁰ Es entstehen nach und nach immer mehr Möglichkeiten, den Fado im öffentlichen Raum und in Gesellschaft angesehener Bürger aus den höheren Schichten aufzuführen. In diesen Kreisen wird sich auch der Conde de Vimioso aufgehalten haben, als er Maria Severa kennen lernte. Daher lässt sich zwischen dem Auftreten Maria Severas als Repräsentantin des Fado in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der Verbesserung des Ansehens des Fado in den höheren Gesellschaftsschichten eine Verbindung herstellen. Maria Severa kann in gewisser Weise als Indikator für den Aufstieg des Fado aus den untersten gesellschaftlichen Kreisen bezeichnet werden. Sie war in den Kreisen des Conde de Vimioso aktiv gewesen in einer Zeit, als der Fado zusehends an Bedeutung gewann. In diesem Umfeld wurden Fado-Darbietungen regelrecht angepriesen.

Durch den Aufstieg in die höheren Gesellschaftsschichten erlangte der Fado immer weitreichendere Anerkennung und wurde dadurch quasi zu einer nationalen Musik.⁹¹ Neben den Palästen und dem öffentlichen Raum eroberte der Fado auch die Bühnen der Theater: Das erste Stück war *Lisboa em 1850* am Teatro do Ginásio im Jahre 1851. Weil das Stück ein Erfolg war, wurde fünf Jahre später ein weiteres Werk mit Musiktheater-Charakter auf die Bühne gebracht: *Fossilimo e Progresso*, von Manuel Roussado. Im Jahre 1869 präsentierte er ein weiteres Stück, dieses Mal auf der Bühne des Teatro da Trindade: *Ditoso Fado*. 1872 bot der Dramaturg Castro Soromenho eine neue Version dieses Stücks dar, dieses Mal mit dem Namen *Triste Fado*.⁹² Der Fado

⁹⁰ Rui Vieira Nery, "Fado", in: Salwa Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Bd. C-L, Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates e Autores, 2010, S. 435.

⁹¹ Manuel Halpern 2004, S. 45.

⁹² Rui Vieira Nery 2004, S. 104.

hatte also seinen Weg auf die Bühnen gefunden und war im öffentlichen Leben dadurch präsenter denn je. Allerdings entstammte der Großteil des Publikums nach wie vor den kleinbürgerlichen Kreisen, bis in die hohen Schichten schafften es die Stücke zu dem Zeitpunkt noch nicht. Diese neue Form der Popularität nicht bedeutete jedoch nicht, dass dadurch auch automatisch die „wirklichen“ Musiker auf der Bühne aktiv wurden, sondern es waren nach wie vor jene Schauspieler, die auch in den traditionellen Stücken mitwirkten und das Musizieren nur für die Theaterstücke lernten. Erst im 20. Jahrhundert sollten auch wirkliche Fadistas die Bühnen betreten.

Ein weiterer Schritt in die feste Verankerung in der Gesellschaft Lissabons war die Einführung des Drucks von Fado-Stücken. Damit fand der Fado als solcher, ohne von den Musikern vorgetragen zu werden, Eingang in die Salons der oberen Gesellschaftsschicht, denn auf diese Weise konnten sie nach Belieben mit der Musik verfahren, sie sogar selbst spielen. Das erklärt auch, warum das Klavier in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so verstärkt als Instrument des Fado gesehen wurde. Nicht deshalb, weil es unter den Fadistas als ein wichtiges Instrument dieser musikalischen Gattung anerkannt war, sondern weil im 19. Jahrhundert gerade der musikalische Einfluss aus Frankreich relativ hoch war und somit das Klavier in jenen Kreisen eine besondere Rolle spielte. Der Fado stieß also auf das Klavier, da es im Lissabon des 19. und 20. Jahrhunderts weit verbreitet war.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und dann noch verstärkt zu Beginn des 20. Jahrhunderts verändert sich die Situation, in der der Fado praktiziert wurde, immer weiter. Die Musik „entkam“ dem vorher so stark geprägten Bild einer Musik der Armen, einer Musik der Tavernen und Bordelle. Sie veränderte sich hin zu einem Bestandteil der portugiesischen Gesellschaft. Dies ist besonders durch zwei Entwicklungen zu erklären: die Verbreitung der Gitarre

als Instrument in den verschiedensten Gesellschaftsschichten und die Poetisierung der Texte des Fado. Auch wenn das Klavier gegen Ende des 19. Jahrhunderts einen festen Platz in der Musikszene der höheren Gesellschaftskreise inne hatte, so bekam doch auch die Gitarre eine Chance, sich in eben diesen Kreisen zu verbreiten. Es entwickelte sich ein reges Netz aus Gitarrenlehrern, die in die Paläste gingen, um Instrumentalunterricht zu geben, so dass die Musiker nicht mehr zur musikalischen Unterhaltung in bürgerliche Häuser kommen mussten, sondern das Bürgertum selbst musizieren konnte. Auch wurden Gitarrenschulen herausgegeben, die das Erlernen des Instruments erleichtern sollten. Durch die Verfügbarkeit von Materialien wurde eine breitere musikalische Bildung ermöglicht – auch über Standesgrenzen hinaus – sofern diese erschwinglich waren, man über ihre Existenz informiert war und Interesse bestand.

Auch bezüglich der Texte ist eine Veränderung zu beobachten: Als der Fado noch auf die Bordelle und Tavernen in den Straßen der unteren Schichten beschränkt war, sangen die Sänger und Sängerinnen ihre eigenen Texte. Mit dem Eintritt des Fado in das öffentliche Leben interessierten sich auch die Dichter zusehends für den Fado. Die Texte der Dichter fanden auch Eingang in die musikalische Praxis des Fado. Damit wurde der Fado immer professioneller und erlangte auch in den bis dahin kritisch gestimmten Kreisen immer mehr Ansehen. Allerdings bedeutete diese Veränderung, diese Verlagerung der Entwicklung von Texten durch Poeten und nicht nur durch die Musiker selbst eine Professionalisierung des Fado. Die ursprüngliche emotionale Ausrichtung blieb zwar noch erhalten, jedoch trug dies dazu bei, dass ein Teil der ursprünglichen Intimität verloren ging. Bis dahin war es so gewesen, dass die Texte das widerspiegeln, was den Musikern, den Mitgliedern des Ensembles wichtig war. Mit der Übergabe der Dichtung in professionelle Hände ging dieser Teil bis zu einem gewissen Grad verloren. Der Inhalt basierte mehr auf gesellschaftlichem Allgemeingut, auf gesellschaftlichen Problematiken und

Begebenheiten. Die persönliche Verbundenheit des Fado mit den Musikern trat immer mehr in den Hintergrund. Was jedoch kein Nachteil sein muss, da auf diese Weise die Texte als Grundlage des Fado verwendet wurden, die möglicherweise einen noch größeren Kreis ansprechen konnten.

„Ab den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts dauerte diese Erweiterung des sozialen Umfelds der Praxis und des Konsums des Fado nicht mit der selben Intensität an – oder zumindest nicht mit den selben Charakteristiken. [...] Das Genre versuchte nun, ein Objekt für einen Teil einiger Bereiche der portugiesischen Intellektualität zu sein, wodurch er noch mehr die Position der Generation der 70er radikalisierte. Aber dies bedeutet, dass bereits seit den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts das Phänomen Fado bereits deutlich aus seinem ursprünglichen Kontext – der Umgebung der armen Stadtteile Lissabons des zweiten Drittels des Jahrhunderts – heraustrat und schon bald begann, dieses neue Umfeld als das bevorzugte Gebiet zu betrachten. Und außerdem bedeutet diese konstante Erweiterung, dass stetig neue Einflüsse auf die poetisch-musikalische Gestaltung des Genres einwirken [...]“⁹³

Mit der Bewegung des Fado in diese Richtung ging eine Veränderung einher – nicht nur an der Musik und den Texten, sondern auch an der Grundhaltung des Fadista. Er schien mit dieser Entwicklung einem gewissen Anspruch gerecht werden zu müssen. Es ist nicht mehr nur die Musik, die man „unter sich“ spielt, sondern sie findet ein öffentliches Publikum, welches einen gewissen Standard erwartet. Jedoch ist an dieser Stelle noch hervorzuheben, dass bis zu diesem Zeitpunkt die steigende Popularität und die Präsenz im öffentlichen Raum zum größten Teil auf die Bühnen beschränkt blieben, was auch bedeutet, dass es in

⁹³ Rui Vieira Nery 2004, S. 122, „Esta expansão do campo social da prática e do consumo do Fado não durará com a mesma intensidade – ou pelo menos com as mesmas características – a partir das primeiras décadas do século XX, [...] o género tenderá a partir de então a ser objecto por parte de alguns sectores da intelectualidade portuguesa, radicalizando ainda mais a postura reticente da Geração de 70. Mas ela significa que já desde as décadas finais do século XIX o fenómeno do Fado extravasou claramente do seu contexto original de desenvolvimento nos bairros pobres de Lisboa no segundo terço do século, muito embora continue a ser esse o seu terreno preferencial. E significa igualmente que este alargamento constante não poderá deixar de trazer cada vez mais consequências inovadoras para a própria configuração poético-musical do género [...]“, Übersetzung Nele Fiedler.

dem Moment hauptsächlich die ausgebildeten Schauspieler sind, die den Fado vortrugen. Auch wenn er zudem Zeitpunkt nun in die Gesellschaft Einzug hielt, so war dies noch keine neue „Bühne“ für die Fadistas aus den Armenvierteln. Die Fados, die ihren Weg in die Salons der Reichen fanden, wurden dort von den Familienmitgliedern gespielt. Dass ein Fadista in die Häuser kommt, war nach wie vor eine Ausnahme. Es ist also bis zu diesem Moment nur die Musik, die sich ein neues Umfeld erschließen konnte. Bis die Musiker als solche auch eine gewisse Akzeptanz erfahren, musste noch einige Zeit vergehen. Dadurch, dass es mittlerweile auch gedruckte Versionen von bestimmten Fado-Stücken gab, wurde die Musik aufgewertet. Dass aber nach wie vor die Fadistas keine oder nur selten die Chance bekamen, in den Palästen zu spielen, zeigt deutlich, dass die Musik noch nicht vollständig etabliert war. Ein gewisser „negativer Beigeschmack“ war nach wie vor zu spüren.

Nicht nur die Tonaufnahmen trugen zur weiteren Verbreitung des Fado bei, sondern auch die neue Positionierung im alltäglichen Leben. Für ein Genre, das aus der Unterschicht kommt, aus den Bordellen und Tavernen, und dann Zugang zu höheren Kreisen findet, ist es schwer, eine Lösung zu finden, die beide Seiten erreicht. Die Menschen aus Madragoa oder der Alfama würden kaum ein Theater besuchen, um sich Fado anzuhören, weil es ihre Mittel nicht erlauben würden. Hingegen würden die Menschen aus besseren Verhältnissen sich wohl nicht in eine der Tavernen in Madragoa verirren, um dort einen Abend mit Fado zu verbringen. Nur der finanziell privilegierte Teil der Lissaboner Gesellschaft profitierte von den seit Beginn des 20. Jahrhunderts eingetretenen Veränderungen. Die Menschen aus den ärmeren Vierteln konnten es sich nicht leisten, CDs oder Noten zu kaufen, um sich den Fado ins Haus zu holen. So entwickelten sich kleine Cafés und Cervejarias⁹⁴ in der ganzen Stadt zum Ort des Fado. Die Musik blieb also nicht mehr nur auf die von vielen Menschen als zweifelichtig angesehenen Bereiche der Stadt beschränkt, sondern verbreitete

⁹⁴ Anmerkung der Autorin: Cervejarias sind kleine Kneipen, die an nahezu jeder Straßenecke anzutreffen sind.

sich zusehends in verschiedenen Stadtgebieten und dem dort stattfindenden „öffentlichen Leben“. In den zu Beginn eher zufällig für den Fado ausgewählten Orten entwickelten sich nach und nach regelrechte Treffpunkte zum Musizieren. Über die Jahre hinweg entstanden dann an einigen dieser Orte die heute bekannten *Casas do Fado*. Der Begriff *Casa do Fado* erhielt somit eine neue Bedeutung und emanzipierte sich vom negativen Beigeschmack der Freudenhäuser.

„Die Konsequenzen dieses Prozesses wären ausschlaggebend für eine radikale Reformation, die geschehen würde – nicht nur in Bezug auf diese Interpreten mit dem Kontext der Stadtviertel, in denen sich der Fado entwickelte, sondern auch hinsichtlich des Niveaus der Schulen, des musikalischen und poetischen Repertoires und der Musizierpraxis.“⁹⁵

2.5 Veränderungen des Fado im Estado Novo und in der Nachkriegszeit

Mit dem Militärputsch im Mai 1926, der die erste Republik beenden und den Beginn der Diktatur des Estado Novo einleiten sollte, kamen auch auf die Musikszene und im Zuge dessen auch auf den Fado große Veränderungen zu. Allerdings ist dies nicht so zu verstehen, dass der Estado Novo es auf den Fado als solchen abgesehen hatte, sondern der Staat kontrollierte und bestimmte allgemein die Handlungsspielräume der Bürger. Was dieses neue Regime allerdings konkret für den Fado bedeuten soll, wird in diesem Kapitel genauer ausgeführt.

⁹⁵ Rui Vieira Nery 2004, S. 185, „As consequências deste processo serão decisivas para uma reforma radical que se irá operar, não só na relação destes intérpretes com o contexto bairrista original em que o Fado começara por se desenvolver, como nas próprias convenções do género ao nível das escolhas do repertório musical e poético e das práticas performativas.“, Übersetzung Nele Fiedler.

Der Estado Novo überwachte das Musikgeschehen in Portugal stark, so wie es auch in anderen Diktaturen der Fall war und ist. Diese Überwachung machte auch vor dem Fado nicht Halt. Generell wurden die Kontrollen darüber, was Musiker öffentlich darbieten dürfen und was nicht, verstärkt. Die bis dahin relativ uneingeschränkte Freiheit veränderte sich nun zusehends. Wie bereits dargestellt, war der Fado unter anderem zur Zeit des ersten Weltkriegs ein Sprachrohr der Bevölkerung, um deren Gedanken, Bedenken und Gefühle zu der gegenwärtigen Situation auszudrücken. Das sollte sich infolge des Militärputsches und des daran anschließenden Estado Novo ändern. Dort würde die Zensur eine große Rolle in der Aufführungspraxis spielen, und außerdem wurde der Fado zu politischen Zwecken „missbraucht“.

Eine Entwicklung, die mit der vermehrten Überwachung der ausübenden Musiker einher ging und noch verstärkt wurde, war die zunehmende Professionalisierung einer ursprünglich in gewisser Weise sehr spontanen Musik, die fernab äußerer Zwänge die Gefühle der Menschen zum Ausdruck bringen sollte. Zwar war eine Tendenz zu einer verstärkten Professionalisierung bereits durch andere Ereignisse wie die Aufnahme von Stücken oder das Spiel im Theater und vor anspruchsvollem Publikum zu erkennen, jedoch wurde diese Entwicklung durch die Geschehnisse im Zuge des Estado Novo deutlich verstärkt. Jeder Musiker musste im Besitz einer sogenannten *carteira profissional* sein, einer Karte, die von öffentlicher Stelle ausgestellt wurde, und die sein musikalisches Können bestätigte. Wer diese Karte nicht besaß, hatte kein Recht, als Musiker öffentlich aufzutreten und musste im Falle einer Zuwiderhandlung mit einer Strafe rechnen. Um diese Karte zu bekommen, musste er vor einer Jury spielen, die dann letztendlich darüber entschied, ob er den Beruf weiter ausüben durfte, oder nicht.⁹⁶ Das hat zur Folge, dass nicht jeder Musiker gleich die Chance hatte, sich vor Publikum zu erproben, sondern nur die von der Jury als „gut genug“ angesehenen Musiker konnten ihren Beruf

⁹⁶ Rui Vieira Nery 2004, S. 188.

öffentlich ausüben. Diese Entwicklung entfremdete den Fado noch mehr von seinen Wurzeln: Für diejenigen, die Musik gemacht haben, um damit ihre Gefühle und Gedanken preiszugeben, wurde es von diesem Moment an immer schwieriger, in der Öffentlichkeit Fuß zu fassen. Sie handelten in dem Wissen, dass andere ähnlich wie sie denken, ohne dabei hohen musikalischen Richtwerten zu folgen, geschweige denn musikalische Fertigkeiten wirklich erlernt zu haben.

Die behandelten Themen waren nach wie vor ähnlich: Liebe, Heldentaten, Arbeit, Alltag usw. – alles Themen, die das tägliche Leben der Menschen beschreiben, wie es seit jeher beim Fado der Fall war. Der große Unterschied in dieser Phase ist nun, dass dabei nicht mehr gewertet, Partei ergriffen oder von sozialen Unterschieden und Ungerechtigkeiten berichtet werden durfte. Jegliche Andeutungen in diese Richtung wurden von der Zensur aus den Texten entfernt.⁹⁷ Einige Sektoren des salazaristischen Regimes versuchten immer wieder, den Fado zu politischen Zwecken zu instrumentalisieren.⁹⁸

“Die Zensur des Estado Novo, die, wie es voraussehbar war, gleich zu Beginn die Texte über den Widerstand gegen den Krieg, die politischer Natur waren [...] verbot und kurz darauf, quasi vollkommen, die gesamte Behandlung des Leidens durch den Krieg ausschloss.“⁹⁹

Als der Fado schließlich in den 1930er Jahren auch die Filmindustrie eroberte, machte sich das Regime unter Salazar die dadurch noch gesteigerte Popularität

⁹⁷ Rui Vieira Nery 2004, S. 192.

⁹⁸ Rui Vieira Nery 2004, S. 16.

⁹⁹ Rui Vieira Nery 2004, S. 165 – 166, “A censura do Estado Novo, que, como seria previsível, proíbe logo à partida os textos de contestação anti-bélica de natureza [...] política, acabará mesmo por excluir depois, quase por completo, o próprio tema dos sofrimentos da guerra.”, Übersetzung Nele Fiedler.

zunutze und verwendete den Fado in seinem neuen Medium als Propagandamittel, um eigene Interessen zu verbreiten,¹⁰⁰ – so zum Beispiel im Film *Revolução de Maio* (1937) von António Lopes Ribeiro, der das Ende der ersten Republik und den Beginn der des Estado Novo thematisiert.

Mit dem Sieg der Alliierten und dem Ende des Krieges im Jahre 1945 veränderte sich die Situation des Fado erneut. Die Regierung entwickelte ein Projekt zur Kulturförderung – der sogenannte Plan der „Alta Cultura“¹⁰¹. Ziel war es, hochwertige Musik zu fördern und in das alltägliche Leben einzubinden. Dies zeigte auch Auswirkungen auf die Entwicklung der Popularität und Präsenz des Fado im Alltag der Lissaboner Bevölkerung: Die in den 1930er Jahren entstandenen *Casas do Fado* erlangten Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahre den Höhepunkt an Popularität im Alltag der Bevölkerung.¹⁰² Die *Casas do Fado* waren ab diesem Zeitpunkt quasi die „Talentschmieden“ der Fado-Musiker. Hier traten junge, unbekannte Musiker auf, um sich dem Publikum vorzustellen. So wurde ein musikalisches Genre, das mit dem Beginn der Ära Salazars strikt kontrolliert und den verschiedensten Zwängen unterworfen worden war, nur ungefähr 20 Jahre später als Aushängeschild des Landes verwendet und mit aller Macht durch Radio, Fernsehen und Zeitungen verbreitet und publik gemacht. Die Texte, die der Fado nun zur Grundlage hatte, waren weniger politischer Natur, wie es noch in den 1930er und 1940er Jahren der Fall gewesen war (damals diente der Fado als Sprachrohr der Politik). Für diese Zwecke wurden nun die Zeitungen verwendet. Das Hauptthema waren nun der gegenwärtige Alltag und natürlich die verschiedensten Facetten der Gefühlswelt. Sollte in den Texten doch noch von der Vergangenheit die Rede gewesen sein, so wurden die damaligen Verhältnisse meist stark idealisiert

¹⁰⁰ Rui Vieira Nery 2004, S. 218.

¹⁰¹ Hochkultur, Übersetzung Nele Fiedler.

¹⁰² Rui Vieira Nery 2004, S. 226 – 227.

dargestellt,¹⁰³ so dass das Regime keine Einwände äußern konnte.

„[...] seit dem 28. Mai bis zur Nachkriegszeit entwickelte sich der Fado ab den 1950er Jahren aus Gründen des populären Pragmatismus in ein „Nationallied“, gefördert durch den Estado Novo, mehr interessiert an der Wirksamkeit des politischen Überlebens als an der Reinheit der Ideologie, koste es was es wolle.“¹⁰⁴

Ein weiterer Faktor, der zum Grund des Aufblühens der Fado-Ära beitrug, war der ab der zweiten Hälfte der 1950er Jahre verstärkt auftretende Tourismus. Nach dem Krieg und einer Regenerationsphase reisten die Menschen aus den reicheren beziehungsweise schneller erholten Ländern in den Süden, ans Meer. Im Zuge dieser Entwicklung veränderte sich auch der Name der Lokale, in denen Fado-Musik präsentiert wurde: *Casa do Fado* wurde zu *Casa típica*.¹⁰⁵ Damit sollte eine gewisse Nationalität vermittelt, etwas vermeintlich „typisch Portugiesisches“ angepriesen werden. Was damit einher ging ist allerdings die Tatsache, dass sich die dort vorgetragene Musik ebenfalls veränderte: Es waren nun nicht mehr ausschließlich Orte, um Fado zu hören, sondern dort fand eher die Vorstellung einer gewissen für Touristen stilisierten portugiesischen Folklore statt, um den Besuchern des Landes die Vielfalt desselben darzulegen. In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre entwickelte sich die Welt des Fado rasch weiter, und vor allem eroberte sie immer mehr den öffentlichen Markt, ohne dabei durch Restriktionen eingeschränkt zu werden. Sowohl Plattenindustrie als auch die Präsenz in Radio und Fernsehen wiesen einen enormen Anstieg des Fado-Anteils auf. Allerdings galten auch die *Casas do Fado* nach wie vor als eine wichtige Plattform zur Verbreitung qualitativ

¹⁰³ Rui Vieira Nery 2004, S. 238.

¹⁰⁴ Rui Vieira Nery 2004, S. 240, „[...] desde o 28 de Mai até ao Pós-Guerra, o Fado torna-se a partir da década de 50, por razões de pragmatismo populista, na “canção nacional” promovida oficiosamente por um Estado Novo tardio, mais interessado já na eficácia da sobrevivência política a todo o custo do que na pureza da ideologia.“, Übersetzung Nele Fiedler.

¹⁰⁵ Rui Vieira Nery 2010, S. 440.

äußerst hochwertiger Musik. Was jedoch angemerkt werden sollte ist, dass gegen Ende des Regimes von Salazar auch die portugiesische Nationalkultur nicht mehr in derselben Weise unter das Volk gebracht wurde, wie es bis dahin üblich gewesen war. Die *Casas Típicas* wurden nicht mehr so sehr beworben, im Fernsehen und im Radio nahmen die Sendungen mit Fado keine Stelle im Hauptprogramm ein, sondern beanspruchten eher die „Nebenzeiten“. Auch wenn noch eine gewisse Präsenz bemerkbar war, so veränderte sich das Gesamtbild doch, und das Hauptaugenmerk der Musiker und des Fadopublikums lag nun bei den *Casas do Fado*. In den Jahren um 1974, also in der Zeit des Militärputsches vom 25. April 1974, wurde der Fado beinahe ganz aus dem Radio und dem Fernsehen verbannt. Nur einige wenige Musiker konnten noch mit Fado-Musik an die Öffentlichkeit treten. In der Zeit nach der sogenannten Nelkenrevolution bahnte sich der Fado nach der Stabilisierung der nun demokratischen Regierung allerdings schnell wieder einen Weg in das öffentliche Leben.

Dennoch lässt sich dennoch nicht leugnen, dass das nationale Interesse für den Fado in den 1980er Jahren vergleichsweise gering war. Dieses Defizit ließ sich auch durch die anhaltenden Touristenströme nicht ausgleichen. Aus diesem Grund gerieten die *Casas do Fado* in einen Teufelskreis: Durch ausbleibende Gäste ließen sich die guten Musiker und weitere Ausgaben nicht zahlen, so dass weniger gute Musiker spielen mussten, die natürlich weniger Publikum anlockten. Der einzige Erfolg versprechende Weg für das Überleben des Fado schien in den 1980er Jahren eine Zusammenarbeit mit der Plattenindustrie zu sein. In dieser Branche gelang es vielen Musikern, ihre Musik zu vermarkten.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Rui Vieira Nery 2004, S. 263.

3 Neue Entwicklungen im und Einflüsse auf den Fado

3.1 Einsatz neuer technischer Möglichkeiten

Der Fado ist in einem natürlichen Umfeld in den kleinen Vierteln der Stadt aus den Sehnsüchten und Bedürfnissen der dort wohnenden Menschen entstanden. Dass in so einem Fall die Entwicklung neuer technischer Möglichkeiten nicht am Fado vorbeiziehen würde, ohne Spuren zu hinterlassen und Einfluss zu nehmen, ist daher nicht verwunderlich. Eine Veränderung der Situation hatte ja bereits mit dem Eintritt des Fado in das öffentliche Leben und die Häuser und Paläste der Mittel- und Oberschicht begonnen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kam dann der erste Schritt der Modernisierung hinzu, der den Fado nachhaltig beeinflussen sollte. Die Möglichkeit, Ton aufzunehmen und somit reproduzierbar zu machen und einer noch breiteren Masse zur Verfügung zu stellen, hat mit Sicherheit zu der Popularität der Musik und auch zu ihrer Anerkennung beigetragen. Aber das, was den Fado zu etwas derart Besonderem, fast intimm gemacht hat, rückte dadurch etwas in den Hintergrund: Der Fado wurde nun nicht mehr nur in schummrig beleuchteten, kleinen Bars dargeboten, sondern bahnte sich erst über die angesehenen Häuser und die Bühnen Lissabons und schließlich über das technische Verbreitungsmedium seinen Weg in die Öffentlichkeit. In diesem Fall erfolgte die Verbreitung über die Tonaufnahmen und die spätere Entwicklung des Radios und auch im Film fand der Fado immer wieder ein Medium. Die Professionalisierung und das vermehrte Bekanntwerden war demnach nicht nur der Verdienst und die Folge der Entstehung der *Casas do Fado*, sondern darüber hinaus eine Folge der Entwicklung neuer technischer Möglichkeiten. Dennoch darf diese Tendenz keinesfalls nur negativ gesehen werden, denn sie eröffnete neue Möglichkeiten, neue Formen des Ausdrucks, der Präsentation auf der Bühne und der Verbreitung der Musik, was sicher zur Popularität dieser

Musik über ihre Landesgrenzen hinaus beigetragen hat.

„Die Medien, besonders Radio (seit 1935) und Fernsehen (seit 1957) und die Schallplattenindustrie haben traditionelle Muster der Musikproduktion und -rezeption beeinflusst, Musik aus den urbanen Gebieten auch in die abgelegensten Dörfer getragen und traditionelle Formen der Geselligkeit verändert, die oft das Singen einbegriffen haben. Für die Karriere der Musiker in den urbanen Zentren waren kommerzielle Plattenaufnahmen ein wichtiges Medium. Außerdem trug der Aufschwung des Tourismus in Portugal in den 1960er und den 1970er Jahren zur Veränderung der musikalischen Produktion in Regionen wie der Algarve oder auf Madeira bei. Vor dem Hintergrund dieses tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandels wurden einige Kontexte traditioneller Musikpraxis, ihre Produktionsbedingungen, ihre Gattungen und Stile ebenfalls radikal verändert oder hörten ganz auf zu bestehen. [...] Seit 1974 spielt die Plattenindustrie eine zentrale Rolle in der Produktion und Verbreitung städtischer Populärmusik.“¹⁰⁷

3.1.1 Tonaufnahmen

Tonaufnahmen haben nicht nur auf den Fado einen Einfluss, sondern es ist generell zu beobachten, dass mit der Entwicklung der Möglichkeit von Tonaufnahmen auch eine Veränderung in der musikalischen Szene einhergeht. Nicht nur, dass die eigene Musik weiter verbreitet wird, sondern es entsteht auch vermehrt die Möglichkeit, dass Einflüsse von außen, von anderen Kulturen in die eigene musikalische Praxis Eingang finden, mit denen eine Berührung vorher gar nicht möglich gewesen wäre, zum Beispiel aufgrund großer geographischer Entfernungen, die jedoch mithilfe dieser Aufnahmen und der Verbreitung derselben überbrückt werden konnten.

¹⁰⁷ Salwa El-Shawan Castelo-Branco, „Portugal. C. Volksmusik und städtische Populärmusik“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Band 7/2, Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag, 1994, Sp. 1717.

Um 1904 verbreitete sich in Portugal die Möglichkeit zur Tonaufnahme. Da der Fado zu der Zeit diejenige Musik war, die sich in Portugal am aktivsten zu verbreiten schien, war die Zahl der Aufnahmen von Fadomusikern zu jener Zeit nicht unerheblich. Reinaldo Varela zum Beispiel war einer derjenigen, die in den Anfängen von den Möglichkeiten der Tonaufnahme am aktivsten Gebrauch machte. Er hat um die 140 Aufnahmen in kurzer Zeit eingespielt. Dabei hat er bei sieben verschiedenen Firmen aufgenommen, manchmal als Sologitarrist, manchmal als Sänger.

Was jedoch auffällig und wohl auch ein wenig verwunderlich ist, ist die Tatsache, dass die zwischen 1904 und 1915 aufgenommenen Fado-Stücke nicht, wie doch angenommen werden könnte, mit der typischen Gitarrenbegleitung eingespielt wurden, sondern mit Klavierbegleitung. Natürlich gab es auch welche mit Gitarrenbegleitung, die Mehrheit zu jener Zeit waren jedoch Fados mit Klavier. Außerdem gab es einige Aufnahmen, bei denen die Begleitung von einem gesamten Orchester übernommen wurde.¹⁰⁸ Die Tatsache, dass das Klavier eine derart dominante Rolle bei den aufgenommenen Fados spielt, könnte mit der allgemein verbreiteten Tendenz zusammenhängen, von der bereits in Kapitel 1.2 gesprochen wurde. Die portugiesische Gesellschaft schien sich nicht so sehr an nationale Entwicklungen zu klammern, sondern wollte mit den Strömungen anderer europäischer Länder mitgehen; so zum Beispiel mit Frankreich. Da dort im alltäglichen Musikgeschehen das Klavier eine derart große und bedeutende Rolle einnahm, sollte es auch in Portugal wichtige Parts im musikalischen Leben einnehmen. Diese Dominanz des Klaviers in den Kreisen der höheren Schichten der Stadt Lissabons spiegelt sich also auch in dessen vielfacher Verwendung bei den Tonaufnahmen wider.

¹⁰⁸ Rui Vieira Nery 2004, S. 140.

Einen Aufwind in Bezug auf die Tonaufnahmen in Portugal gab es nach Ende des zweiten Weltkriegs. In dieser Zeit wurde derart viel an einer Verbreitung der verschiedenen Regionalkulturen und damit auch an der Verbreitung des Fado gearbeitet, dass immer mehr Aufnahmen von Fado-Musikern entstanden. So wurde nach dem zweiten Weltkrieg aktiv an mehreren Ansätzen gearbeitet, den Fado als festen Bestandteil in das gesellschaftliche und kulturelle Leben Lissabons zu integrieren. Neben den *Casas Típicas*¹⁰⁹, die bereits in den 1950er Jahren ein wichtiges Medium für den Fado darstellten, konnten nun durch die Tonaufnahmen noch weitere Kreise gezogen werden.

3.1.2 Der Einfluss des Mikrophons

Im Zuge der Weiterentwicklung der technischen Möglichkeiten wurde in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts das Mikrophon entwickelt und auch im Fado eingesetzt. Selbstverständlich wurden bereits für die Tonaufnahmen Mikrophone benötigt, aber mit jenem Moment, wo diese auch Eingang in die alltägliche Musikpraxis des Fado fanden, sodass der Fado nicht mehr unverstärkt und natürlich vorgetragen, sondern gewissermaßen gekünstelt wurde, veränderte sich nach und nach der ästhetische Anspruch am Fado. Wie in Kapitel 2.1 schon erwähnt wurde, haben die technischen Neuerungen außerdem zur Folge, dass der anfangs so intime, persönliche Fado, der auf die Stadtteile beschränkt war, in denen er den dort lebenden Menschen die Musik wirklich aus der Seele sprach, nach und nach zu einem Massenprodukt wurde.

Bei einem derartigen Prozess, der einen Eingriff in die musikalische Ästhetik und die Darstellungsform einer Musik bedeutet, gibt es meist zwei

¹⁰⁹ Vgl. dazu Kapitel 2.5.

Möglichkeiten, sich zu den Veränderungen zu positionieren: Auf der einen Seite stehen jene Verfechter des Ursprünglichen, der Tradition. Sie können sich schwer an Neuerungen anpassen und mit dem Fluss der Zeit gehen. Sie verlangen, dass etwas, das derart lang Bestandteil ihres Lebens war, sich nicht durch Beeinflussung von Außen verändert, sondern in seiner Ursprünglichkeit fortbesteht. Dagegen lässt sich allerdings bereits sagen, dass sich der Fado doch seit seinen Anfängen um 1800 ja bereits verändert hat. Es geht daher wohl eher um den Erhalt des Gegenwärtigen, des Gewohnten und Vertrauten. Demgegenüber stehen jene, die in neuen Entwicklungen, im Fortschritt der Technik auch einen Fortschritt und eine Chance der Kultur sehen. Stagnation, Festhalten an Traditionen, die möglicherweise nicht mehr zeitgemäß sind, ist stets ein schwieriges Unterfangen. Die Neuerungen sollen ja zum Erhalt der Kultur dienen und ihr nicht bewusst schaden. Daher ist die Verwendung der sich bietenden neuen Möglichkeiten die einzig sinnvolle Konsequenz. Im Falle des Fado bedeutete dies, dass das Mikrophon es ermöglichte, dass auch vor einem großen Publikum in einem Konzertsaal eine intime, flüsternde, leise Stimme bis in die hinterste Ecke dringen kann. In diesem Zusammenhang könnte von der Entstehung eine „neuen Intimität“ gesprochen werden. Die Intimität, die ohne Mikrophon nur in den kleinen Tavernen vor überschaubarem Publikum möglich war, konnte mithilfe dieser Technik auch in größere Konzertsäle transportiert werden. Neuerungen bedeuten zwar meist Veränderungen – auch im Klangbild – aber nicht immer unbedingt Verschlechterungen. Ihnen gelingt es häufig, ein ganz neues Bild auf die Dinge werfen und das Spektrum der Möglichkeiten erweitern.

3.1.3 Fado im Radio

Nach der Zeitung war das Radio eines der ersten Massenmedien zur Verbreitung von Informationen und Kulturgut. Es wurde für die verschiedensten Zwecke ge- und missbraucht. In den 1920er Jahren war das Radio nur unter einer kleinen Gruppe von Liebhabern verbreitet, in den 1930er Jahren veränderte es sich dann zu einem Massenmedium, einem Objekt, das sowohl im Haushalt wie in der Industrie und Wirtschaft seinen Platz bekam.¹¹⁰

Nach dem zweiten Weltkrieg entwickelte sich auch das Produktionsprogramm im Radio weiter: Es sollte nun eine möglichst breite Masse angesprochen werden, weshalb eine möglichst große Vielfalt an musikalischen Genres gespielt wurde. Das bedeutete zwar, dass auch der Fado seinen Auftritt im Radio hatte, jedoch nicht so dominierend, wie es vielleicht hätte sein können. Er war eben doch noch nicht die Musik der Massen, sondern nach wie vor ein Genre, das in einem vergleichsweise kleinen Kreis gepflegt wurde.

Generell ist das Radio eine gute Möglichkeit, viele Menschen zu erreichen. Denn CDs, beziehungsweise Schallplatten mit Fado-Musik konnten sich viele Menschen zu Beginn des Aufkommens dieser Medien nicht leisten, so blieb ihnen nach wie vor der Besuch öffentlicher Auftritte in den verschiedensten Lokalitäten der Stadt. Für viele war das Radio die erste Möglichkeit nicht nur in den Tavernen in der Stadt, sondern darüber hinaus auch zuhause mit dem Fado in Berührung zu kommen. Auch wenn er möglicherweise nicht das meist vertretene Genre im Radio war, so konnten auf diese Weise doch wesentlich mehr Hörer erreicht werden. Durch die verschiedenen Medien, besonders das Radio (seit 1935) aber auch das Fernsehen (seit 1957), wurden traditionelle

¹¹⁰ Rogério Santos, *As Vozes Da Rádio. 1924-1939*, Lisboa: Caminho, 2005, S. 12 – 13.

Formen der Rezeption von Musik beeinflusst. Diese neuen Medien ermöglichten die Versorgung weit entfernter, ursprünglich nicht mit fremden Einflüssen in Kontakt kommenden, Dörfer mit Musik, die ihren Kontext eigentlich in den urbanen Gebieten hatte.¹¹¹ Diese neue Form der medialen Verbreitung von „fremden“ musikalischen Einflüssen hatte auch Auswirkungen auf die Musikpraxis: Ohne Quellen wie Tonaufnahmen oder Radio hatte das aktive Musizieren einen wesentlich größeren Stellenwert, da es die einzige Möglichkeit des Umgangs mit Musik war. Mit der Zunahme der Medialisierung wurde das praktische Musizieren immer mehr zugunsten des Musikhörens vernachlässigt. Außerdem kann die Verbreitung „fremder“, also regionaluntypischer Musik zur Folge haben, dass die heimischen Stile sich einander zunehmend annähern und nicht mehr so stark voneinander abzugrenzen sind.

Aber diese Entwicklung nur negativ zu sehen würde eine zu einseitige Betrachtung bedeuten. Denn auf lange Sicht ist es ohne Zweifel von Vorteil, wenn für ein musikalisches Genre die Möglichkeit besteht, sich über seinen Entstehungskontext hinaus zu verbreiten. Ohne diese neuen Entwicklungen würden sicher einige Kulturgüter mit der Zeit verloren gehen, da mit dem Ableben bestimmter Generationen auch die Möglichkeit der Überlieferung und des Erhaltes einer bestimmten Form nicht mehr möglich ist, da die Tradition in dem Sinne nicht weiter fortgeführt werden könnte. So ist neben auditiven Quellen zum Erhalt und zur Verbreitung von Musik auch der Film ein wertvolles Medium, welches es Außenstehenden ermöglicht, einen Einblick in die Kultur zu bekommen und durch die Verbindung von Bild und Ton eine noch bessere Darstellungsmöglichkeit bietet.

¹¹¹ Salwa El-Shawan Castelo-Branco 1994, Sp. 1717.

3.1.4 Fado im Film

In den 1930er Jahren eroberte der Fado noch ein weiteres Feld der Verbreitung für sich: den Film. Der erste portugiesische Tonfilm ist der im Jahre 1931 entstandene Film von Leitão de Barros über das Leben von Maria Severa: *A Severa*. Das Material dafür stammt teils aus Portugal, teils aus Paris. Die Hauptrolle, die Figur der Maria Severa, wird von Dina Teresa gespielt. Sie war zum Zeitpunkt der Entstehung des Filmes am Höhepunkt ihrer bisherigen Karriere und die Mitwirkung wird ihre Popularität sicher noch gesteigert haben.

¹¹² Das Fado-Stück, welches im Prinzip als Leitmelodie des Films angesehen werden könnte, ist „Fado Rua do Capelão“ mit dem Text von Júlio Dantas und der Musik von Frederico de Freitas. Maria Severa verbrachte eine Zeit ihres Lebens in der Rua do Capelão. Dieser Fado ermöglicht also einen kleinen Einblick in ihr Umfeld und die Lebensumstände.

Fado Rua do Capelão

Die Straße des Kapelan,
bestreut mit Rosmarin,
falls mein Geliebter früh zurückkehrt,
würde ich die Steine auf der Erde
küssen,
die er auf seinem Weg berührte.

Es gibt eine Sprosse an meinem Bett,
die nur für dich gemacht ist,
mein Geliebter, steig sie hinauf mit
Geschick...
Wenn mein Herz dich spürt,
bleib mit deinen Absätzen in meiner
Brust stecken.

Fado Rua do Capelão

A Rua do Capelão,
juncada de rosmaninho,
se o meu amor vier cedinho,
eu beijo as pedras do chão
que ele pisar no caminho.

Há um degrau no meu leito
que é feito p'ra tu somente.
Meu amor, sobe-o com jeito...
Se o meu coração te sente,
fica-me aos saltos no peito.

¹¹² Rui Vieira Nery 2004, S. 216.

Ich habe ein vorgezeichnetes
Schicksal
seit der Stunde, in der ich dich sah.
Mein verehrter *cigano*.
Lebend umarmt vom Fado,
sterbend umarmt von dir!¹¹³

Tenho o destino marcado
Desde a hora em que te vi.
Ó meu cigano adorado.
Viver abraçada ao fado,
morrer abraçada a ti!

Die Vorlage dieses Films war eine Theaterproduktion von Júlio Dantas. Das Thema dieses Theaterstücks „A Severa“ ist die Geschichte einer Person, die wirklich gelebt hat und spiegelt deren Leben wider.¹¹⁴ Wenn man heute an Maria Severa denkt, kommt einem nicht die arme Fadista aus Madragoa und Mouraria in den Sinn, die im Rotlichtmilieu aufgewachsen ist, sondern das von Júlio Dantes in seinem Theaterstück kreierte Bild einer besonderen Persönlichkeit, die mit ihrer Musik die Seele gewisser portugiesischer, beziehungsweise Lissaboner, Gesellschaftsschichten widerspiegelt und dem Fado den Weg in ein anderes Umfeld öffnen konnte.

„[Maria Severa] repräsentierte ein Symbol, im Zerfall der alten portugiesischen Gesellschaft. [...] Die „Severa“ war, so wie die Personifizierung des wirklichen Fado, [...] die Seele, in der, im neuen Jahrhundert, das Gefallen an dem traurigen Lied anhielt [...].¹¹⁵

Dieser Film ebnete den Weg für weitere Produktionen, die den Fado als einen ihrer Bestandteile aufnahmen. Sowohl als Mittelpunkt des Geschehens als auch um als Charakteristikum für Portugal zu gelten. In den Filmen werden meist Themen verwendet, durch die sich die Zuschauer mit den Charakteren im Film

¹¹³ Übersetzung Nele Fiedler.

¹¹⁴ Luiz Moita 1936, S. 138.

¹¹⁵ Luiz Moita 1936, S. 140, „[Maria Severa] representava um símbolo, na derrocada da antiga sociedade portuguesa. [...] A “Severa” foi, desde então, como que a personificação do próprio *Fado*, [...] a alma, onde perdurava, no novo século, o gosto pela tristíssima canção [...]”, Übersetzung Nele Fiedler.

identifizieren, beziehungsweise ihre Lebensweisen nachempfinden können. Die Filme distanzieren sich jedoch häufig von der Wirklichkeit: Es werden Bilder der Gesellschaft kreiert, die so nicht bestehen: ohne Klassenunterschiede und Ungerechtigkeiten zwischen Arm und Reich. Außerdem wurden immer wieder auch Portrait-Filme gemacht, bei denen ein bestimmter Künstler im Mittelpunkt steht, wie zum Beispiel ein Film über Amália Rodrigues.

Eine weitere Form des Films, die der Verbreitung des Fado sehr zugute gekommen ist, ist die Aufnahme von Konzerten und die anschließende Verwendung dieses Materials als Film. Beispielsweise gibt es einen Film über einen Konzertabend von Mariza.

3.2 Veränderungen im Fado

Wie es bei vielen Musikrichtungen der Fall ist, so machen Einflüsse aus anderen Musikstilen und die Veränderungen der Aufführungspraxis auch vor dem Fado nicht halt. Es geschieht schnell, dass diese neuen Einflüsse und Veränderungen einer Kultur für die Bevölkerung in gewisser Weise negativ behaftet werden. Das liegt oft daran, dass eine Gewöhnung an eine bestimmte Form von Musik vorhanden ist. Wird diese radikal verändert, so gilt dies häufig erst als ein schlechtes Zeichen, als ein Verlust von Identität und Vergangenheit. Die Bewahrung einer kulturellen Form in ihrer Ursprünglichkeit ist für viele Menschen von großer Bedeutung. Der Fado ist seit Jahrzehnten eng mit der Geschichte Lissabons verbunden. In den letzten 30 Jahren hat sich allerdings viel verändert: Neue Stile wurden in die Interpretationen der Fadomusiker aufgenommen, die der Musik eine neue Richtung und Orientierung gaben und im Extremfall sogar neue Genres entwickelten. Kritiker könnten natürlich dafür

plädieren, dass das Alte bewahrt werden müsse. Jedoch sollte dabei nicht außer Acht gelassen werden, dass ohne diese neuen Strömungen und Entwicklungen der Fado vielleicht im Laufe einiger Jahre oder Jahrzehnte fast ganz aus dem Leben der Menschen verschwinden würde, da für die jüngeren Generationen von einer derart aus der Vergangenheit stammenden Musik kein Reiz mehr ausgehen würde. Hinzu kommt, dass diese neue Entwicklung als Bereicherung angesehen werden sollte. Die alte Tradition war sehr homogen, es gab mehr oder weniger einen vorgegebenen Stil, von dem die Musiker selten abwichen. Mit den neuen Tendenzen, die besonders verstärkt seit Beginn der 1990er Jahre auftreten, erhält der Fado eine spannenden, heterogene Komponente.

„Im Gegensatz zum alten Fado, der relativ homogen war (außer es wird über den aristokratischen [...] Fado gesprochen), ist der neue Fado [...] auf eine schizophrene Weise quasi in verschiedene Richtungen verteilt, in der Hoffnung, eine würde ihn wieder zum Leben erwecken.“¹¹⁶

Mit den musikalischen gehen auch instrumentale Veränderungen einher. Die ursprüngliche Dreierbesetzung aus Gesang, *guitarra portuguesa* und klassischer Gitarre wird aufgelöst. Allerdings ist es auffällig, dass nahezu alle Interpreten des *Fado Novo* nach wie vor die portugiesische Gitarre als Bestandteil ihrer Musik erhalten haben.

„Und die Gitarre ging als große Siegerin der Zeit hervor. Sie musste vielleicht die Bühne mit einem Akkordeon oder einem Synthesizer teilen...aber sie ist da. In gewisser Weise hat man wohl verstanden, dass sie, gemeinsam mit der Art und Weise des Singens, für die Identität des Fado notwendig ist. Wenn es keine Gitarre gibt, ist es kein Fado. Was

¹¹⁶ Manuel Halpern 2004, S. 96, „Por oposição ao fado antigo que era relativamente homogéneo (apesar de se falar em fado aristocrático [...]) o novo fado [...] de forma quase esquizofrénica dispara em várias direcções, sendo que uma delas é o revivalismo.“, Übersetzung Nele Fiedler.

sollte es sein?“¹¹⁷

Es soll hier darum gehen zu darzustellen, in wieweit der Fado Elemente aus anderen Musikstilen übernommen hat und ob und wenn ja, wie er selbst auch Einfluss auf andere Genres ausgeübt hat. Zu Beginn allerdings sollen die Veränderung im Fado selbst untersucht werden. Wie sich neue Instrumente und musikalische Stile in den Fado „eingeschlichen“ haben und ob es auch rezente Formen in Bezug auf die textliche Grundlage zu beobachten gibt, wie zum Beispiel Veränderung des Reimschemas oder der Strophenlängen. Eine der treibenden Kräfte in diese Richtung war Amália Rodrigues, die mit ihrer Version des Stückes *Vagamundo* von dem Franzosen Alain Oulmain ein gutes Beispiel für die Neuorientierung in Bezug auf den Fado ist.

Ich habe schon so vielen Ländern, so vielen Menschen auf Wiedersehen gesagt, noch nie habe ich mein Herz so schmerzerfüllt gespürt, unruhig durch das Wissen, dass die Zeit vergeht und du wirst unseren Fado vergessen.	Já disse adeus a tanta terra, a tanta gente, nunca senti meu coração tão magoado, inquieta por saber que o tempo vai passando e tu vais esquecer o nosso fado.
Abreisen, jedes Mal dunkler, müder. Es sind schwarze Wolken am blauen Himmel, es sind Wellen des Schiffbruchs auf dem Grund des Meeres. In meiner Wüste sehe ich keinen Zufluchtsort, wenn ich auf dieser Welt keine Liebe habe.	Partidas, cada vez mais sombrias, cansadas. São nuvens negras em céu azul, são ondas de naufrágio em mar fundo. no meu deserto não vejo abrigo sem ter um amor neste mundo.

¹¹⁷ Manuel Halpern 2004, S. 103, „E a guitarra saiu como grande vencedora do tempo. Pode ter que partilhar o palco com um acordeão ou um sintetizador...mas está lá. De alguma forma se entendeu que, juntamente com a forma de cantar, é essencial à identidade do fado. Se não tem guitarra não é fado. Que poderá ser?“, Übersetzung Nele Fiedler.

Aber wenn ich wiederkäme und du, wie ich denke, mich vergessen hättest, tausche ich mein gequältes Herz gegen ein anderes um. Ich würde versuchen, keine Luftschlösser mehr zu bauen und nie wieder ein anderes Schicksal zu leben. ¹¹⁸	Mas se eu voltar e, como penso, me esqueceste, troco por outro o coração amargurado. Tentarei não fazer mais castelos no ar e nunca mais viver um outro fado. ¹¹⁹
---	--

Was bei diesem Gedicht gleich auf den ersten Blick auffällt, sind die unregelmäßigen Verszeilen. Bisher waren Gedichte für Fado-Stücke meist von regelmäßiger Länge und auch die Reime stimmten überein. Im 20. Jahrhundert veränderte sich also im Laufe der Zeit nicht nur die Klangästhetik, sondern auch in der formalen Beschaffenheit des Fado wurde ein Wandel bemerkbar. Diese Veränderung ging wohl damit einher, dass es nicht mehr die Musiker selbst, beziehungsweise „nur“ die einfachen Leute waren, die die Texte schrieben, sondern auch es kam immer häufiger vor, dass Texte und Gedichte von Dichtern als Grundlage für den Fado verwendet wurden.

Amália Rodrigues scheint der Inbegriff des Fado zu sein – nicht nur ihren Ruhm betreffend, sondern auch bezüglich ihres familiären Hintergrundes. Sie wuchs in derart ärmlichen Verhältnissen auf, dass sie schon früh wusste, was es bedeutete, nichts zu haben.¹²⁰ Wer hätte gedacht, dass sie einmal die Bühnen der Welt erobern würde? Doch genau das ist das Milieu des Fado: Die Ausweglosigkeit, der Traum von einem anderen Leben sind Nährboden für diese Musik. Sie wuchs wohl in nicht ganz so ärmlichen und zwielichtigen Verhältnissen auf, wie Maria Severa und stammte auch nicht aus einem der für

¹¹⁸ Übersetzung Nele Fiedler.

¹¹⁹ Luís de Macedo, „Vagamundo“, in: Amália Rodrigues 1962, *O Disco do Busto; For your Delight; As Óperas*, Lisboa: EMI-Valentim de Carvalho, 2002, zit. nach: Rui Vieira Nery, *Para uma História do Fado*, edição revista e aumentada, 2004, S. 242.

¹²⁰ Vítor Pavão Dos Santos, *Amália. Uma Biografia*, Lisboa: Editorial Presença, 2005, S. 41.

den Fado bekannten Vierteln der Stadt Lissabon, aber dennoch kam sie aus dem Milieu, das als der Ursprung des Fado gilt. Amália Rodrigues wurde im Juli 1920 im Lissaboner Stadtteil Alcântara geboren und wuchs auch dort auf. Sie arbeitete in den verschiedensten Handwerksberufen, widmete sich dann aber schon in frühen Jahren dem Fado. Ihr Erfolg ging steil bergauf und bereits 1940 erschien sie mit dem Stück *Vai tu!* in der Zeitung. 1947 begann dann ihre Filmkarriere mit *Capas Negras*, worauf noch viele weitere folgen sollten. Im Theater spielte sie die Rolle der Maria Severa in *A Severa*, von Júlio Dantas. „Amália Rodrigues ist die erleuchtete Ikone eines verspäteten, rückschrittlichen und provinziellen Portugal. Ihre bezaubernde Stimme erweckt Leidenschaften und erhellt das graue Bild des Landes.“¹²¹ Sie warf ein neues Licht auf Portugal und verbreitete es über die Landesgrenzen hinaus. Vor ihrem Durchbruch war über den Fado außerhalb Portugals wenig bekannt – sein Ansehen beschränkte sich im Allgemeinen auf sein Ursprungsland.



Abbildung 3: Amália Rodrigues

¹²¹ Manuel Halpern 2004, S. 49, „Amália é assim o ícone iluminado de um Portugal atrasado, retrógrado e provinciano. A sua voz encanta, cria paixões e também alumia a imagem cinzenta do País.“, Übersetzung Nele Fiedler.

Allerdings zog ihre Berühmtheit und ihr besonderer Fadostil auch eine allgemeine Veränderung dieses Genres mit sich. Was besonders auffällig ist, ist die neue Form des Gesangs, der sich durch sie als Vorbild in den nachfolgenden Fado-Generationen festsetzt. Ihre ungewohnte Methode der Stimmgebung ist wohl eng mit der Einführung des Mikrophons in den Fado verbunden, denn dadurch stehen den Musikern viel mehr Möglichkeiten der klanglichen Färbung ihres Gesangs zur Verfügung. Das hat allerdings zur Folge, dass auch heutzutage, über zehn Jahre nach dem Tod von Amália Rodrigues, nach wie vor eine Form der Interpretation des Fado dominant ist, die eigentlich jene von Amália Rodrigues ist.

Es ist jedoch nicht nur Amália Rodrigues, die sich neuen Einflüssen öffnet und diese in ihre Musik integriert: Auch Carlos do Carmo wagt diesen Schritt. Als Sohn einer Fado-Familie ist er schon früh mit Musik in Berührung gekommen und hatte so schon in jungen Jahren die Chance, sich seine eigene musikalische Handschrift zuzulegen. Er öffnet die Türen für den Einfluss des Jazz auf den Fado. Zusammen mit dem deutschen Musiker Thilo Krasmann bildet er eine Combo im Stile des Jazz.¹²² Dadurch wird dem Fado ein ganz anderer Charakter zugeschrieben. Er ist nicht mehr so stark an das Bild des typischen Fado Lissabons gebunden, sondern hat einen internationaleren, urbaneren Charakter bekommen. Diese Veränderung des Fado hin zu einer mehr oder weniger städtischen Musik könnte auch der Grund dafür sein, weshalb Carlos do Carmo in der Mitte der 1970er Jahre, als es vielen Fadosängern aufgrund des salazaristischen Regimes bereits nicht mehr möglich war, an die Öffentlichkeit zu treten, nach wie vor mit seiner Musik Erfolg hatte und CDs aufnahm. Er orientierte sich zu der Zeit politisch stark an der kommunistischen Partei, was ihn sicher zu deren Sympathieträger gemacht hat.

¹²² Rui Vieira Nery 2004, S. 251 – 252.

Die mögliche Verwandtschaft des Fado mit dem Jazz wurde ebenfalls untersucht. So hat sich Daniel Gouveia mit diesem Thema auseinandergesetzt. Auf den ersten Blick konnte er keine Verwandtschaft dieser beiden Genres ausmachen.¹²³ Durch die Betrachtung möglicher Einflüsse oder Überschneidungen der beiden Genres jeweils mit anderen oder auch der geographischen Nähe zueinander beantwortet er die Frage mit einem klaren Nein. Konzentriert sich der Blick jedoch auf bestimmte Musiker und deren individuelle Spielweise oder musikalische Herkunft, so ist erkennbar, dass einige Fado-Musiker durchaus auch einen Hintergrund in der Jazzmusik haben können.¹²⁴ „In Bezug auf einige Verwandtschaften im musikalisch-technischen Bereich, ja.“¹²⁵ Hinzu kommt eine gewisse Ähnlichkeit betreffend des Ablaufes eines Konzertes. Sowohl im Fado als auch im Jazz ist es häufig der Fall, dass der Sänger den Namen des Stücks und die Tonart angibt, die Instrumentalisten dazu passend die Einleitung anstimmen und dann die Sängerin einsetzt.¹²⁶ Das durch die Instrumentalisten hergestellte musikalische Grundgerüst entsteht also aus dem Moment heraus. Die Ähnlichkeit könnte also – folgt man dem Gedankengang von Gouveia – darin bestehen, dass sowohl der Fado als auch der Jazz aus der Improvisation über eine harmonische Grundstruktur hervorgehen. Ein genauerer Blick jedoch zeigt, dass der Fado dennoch strengen Vorgaben unterliegt, um gewährleisten zu können, dass die Melodie erhalten bleibt. Im Jazz sieht Gouveia wesentlich größere Freiräume zur individuellen musikalischen Entfaltung:

„Es handelt sich also viel mehr um ein Konzept der Variation als um eine Improvisation, weil es ja schon eine große Entfernung von der melodischen Grundlinie nicht akzeptabel ist, in der Angst, das Stück würde unerkennbar werden. Im Jazz hingegen

¹²³ Daniel Gouveia 2010, S. 274.

¹²⁴ Daniel Gouveia 2010, S. 275.

¹²⁵ Daniel Gouveia 2010, S. 275, „Em termos de algumas afinidades no campo técnico-musical, sim“, Übersetzung Nele Fiedler.

¹²⁶ Daniel Gouveia 2010, S. 275.

ist die Improvisation innerhalb der Harmonie komplett frei.“¹²⁷

Ein bedeutender Unterschied in der Auseinandersetzung mit dem musikalischen Thema liegt laut Daniel Gouveia also darin, dass ein Jazzmusiker mit dem zu Beginn einmal vorgestellten Thema im Verlauf des Stückes vollkommen frei – natürlich im Rahmen der harmonischen Grenzen und abhängig vom jeweiligen Jazz-Stil – improvisieren und agieren kann. Für einen Fado-Musiker gibt es nach Gouveia in dieser Hinsicht strenge Richtlinien: Er darf sich nur so weit vom musikalischen Thema entfernen, dass die Grundmelodie noch leicht erkennbar bleibt, da im Fado der Wiedererkennungswert der Musik von großer Bedeutung ist.

Dieses Beispiel verdeutlicht noch einmal die Schwierigkeit einer Untersuchung der Einflüsse verschiedener Genres aufeinander. Die Beurteilung, ob zwei musikalische Stile sich ähneln oder stark voneinander abgegrenzt sind, hängt immer von der Grundlage der Betrachtung ab, von dem Gesichtspunkt, unter dem die musikalischen Stile gegenübergestellt werden.

Zwar waren Amália Rodrigues und ihre Zeitgenossen schon erste Vorreiter einer neuen Ära und Form des Fado, sie blieben mit ihren Innovationen jedoch nicht allein. In den 1980er Jahren verstärkte sich diese Entwicklung noch zunehmend.

„In der selben Zeit, wo sie das Eingreifen der Musik der 70er Jahre von sich weist,

¹²⁷ Daniel Gouveia 2010, S. 275, „Trata-se mais do conceito de variação do que de improvisação, já que não é aceitável um grande afastamento da linha melódica base, sob pena de a peça se tornar irreconhecível. Pelo contrário, no Jazz, a improvisação é completamente livre, dentro da harmonia.“, Übersetzung Nele Fiedler.

setzte diese Generation der 80er damit fort, den Fado auf der einen Seite als rückschrittlich zu bezeichnen, als Erbe und Symbol des Salazar-Regimes und auf der anderen Seite als traurige und nostalgische Musik, die mit dem fröhlichen und futuristischen Witz des Rock kontrastiert.¹²⁸

Die Sicht auf den Fado ist demnach zweigeteilt. Auf der einen Seite wird er scheinbar als verstaubt, aus einer anderen Zeit kommend angesehen, auf der anderen Seite hingegen scheint er einen aufregenden Kontrast zu den neu entstehenden Musikrichtungen darzustellen. Es bedienen sich immer mehr Musiker aus den verschiedensten Genres der Texte und der Musik des Fado, um sie auf ihre Weise zu verwenden und in ihre Stile einfließen zu lassen. So zum Beispiel António Variações, der eigentlich aus der Welt des Rock kommt, sich aber an der Musik von Amália Rodrigues „vergriffen“ hat und sie auf seine Weise interpretiert – was einen sehr starken Kontrast zum Fado darstellt. Oder auch Rão Kyao, geboren mit dem Namen João Jorge. Er gibt dem Fado eine ganz neue Stimme, nämlich eine instrumentale. In seinen Fados verschwinden die Texte und werden durch Instrumente wie Saxophon oder Flöte ersetzt. Er hat in seiner Karriere verschiedene musikalische Stile durchlaufen, was sich auch in seiner Form der Interpretation des Fado widerspiegelt.¹²⁹

Auch wenn MusikerInnen wie Amália Rodrigues oder Carlos do Carmo bereits erste Neuerungen in die Tradition des Fado einführten, so kann nach Manuel Halpern der Beginn des sogenannten *Fado Novo* erst zu Beginn der 1990er Jahre angesiedelt werden. Halpern setzt diesen Anfangspunkt der neuen Ära des Fado in der Zeit des Erscheinens des ersten Albums der Sängerin Mísia

¹²⁸ Manuel Halpern 2004, S. 74, „Esta geração de 80, ao mesmo tempo que repudiava a música de intervenção dos anos 70, continuava a considerar o fado como retrógrado, herança e símbolo do regime salazarista, por um lado, música triste e nostálgica, que contrastava com o espírito festivo e futurista do rock, por outro.“, Übersetzung Nele Fiedler.

¹²⁹ Manuel Halpern 2004, S. 80.

(*1955, Porto) im März 1991 an.¹³⁰ Sie ist die Tochter eines Portugiesen und einer Spanierin (Katalanin). Allein aus diesem Familienhintergrund resultiert bereits ein Vermischen von Kulturen. Dies überträgt Mísia auch auf ihre Musik. Ihre Konzerte sind von Beginn an ein Wechselspiel der Stile: Einmal singt sie auf Portugiesisch, das nächste Mal auf Spanisch oder Katalan. Ein besonders gutes Beispiel für die von ihr eingeführte Mixtur von Stilen und Kulturen – in diesem Fall unabhängig von ihrer Herkunft – ist das Stück *Só Um Fado*, mit dem Text von Carlos Tê.

„Es ist das Thema, welches musikalisch am heterogensten ist. Durch das Verwenden von Klarinette und Akkordeon werden die Verbindungen des Fado zu der französischen Musik des 20. Jahrhunderts, besonders zu der von Edith Piaf, erkundet, bis hin zur Zigeunermusik und der des Balkan. Eines der größten und am besten konstruierten musikalischen Wahnsinne der Karriere von Mísia.“¹³¹

Ein Musiker, der in Bezug auf neue Einflüsse im Fado eine besondere Rolle spielt, ist Paulo Bragança (*1967, Angola). Von Angola gelangte er über Umwege nach Lissabon. Dort studierte er erst Recht, bis er sich letztendlich doch für die Musik entschied. Zwar ging sein Weg nicht über die klassische Musikausbildung, die *Casas do Fado* jedoch boten jungen Musikern die Chance, sich öffentlich zu präsentieren. Diese Gelegenheit nutzte auch Paulo Bragança. Ein Einfluss, der beim ihm zu spüren ist, kommt aus Spanien. „Bragança verkörpert Ausläufer der Flamenco-Sänger – die getragene Form, wie er das *r* ausspricht, die Verzierungen der Stimme. Es ist melodramatisch, vorsätzlich übertrieben, es scheint, als würde er sich immer in Überaktion

¹³⁰ Manuel Halpern 2004, S. 125.

¹³¹ Manuel Halpern 2004, S. 130, „É o tema musicalmente mais heterogéneo. Utilizando clarinete e acordeão, explora as ligações do fado com a música francesa dos anos 20, sobretudo Edith Piaf, e até com a música cigana dos Balcãs. Um dos maiores e mais bem construídos delírios musicais da carreira de Mísia.“, Übersetzung Nele Fiedler.

befinden.“¹³² Er ist jedoch nicht der erste, der kleine Teile des Flamenco in den Fado einfließen ließ: Bereits Amália Rodrigues' Werk wies immer wieder eine Verbindung zu dieser spanischen Musikform auf. Immerhin begann dort auch ihre internationale Karriere – in Madrid im Jahre 1943.¹³³ Das zweite Album von Paulo Bragança, *Amai*, zeigt einen großen Mix an verschiedenen stilistischen Einflüssen, die untereinander gar nicht unbedingt in Verbindung stehen, sondern scheinbar zusammenhangslos auf einer CD erscheinen – darunter Flamenco, traditionelle Musik, Pop-Musik und noch einiges mehr. „Die Wahrheit ist, dass er mit *Amai* Fados mit Stücken vermischt, die sich klar in anderen musikalischen Genres integrieren, besonders die traditionelle Musik und der Pop-Rock.“¹³⁴ Hinzu kommt, dass er nicht, wie es beim Fado eigentlich üblich war, eine kleine Gruppe von Musikern vorgesehen hatte, sondern an diesem Album haben 40 Künstler mitgewirkt. Außerdem geht die Auswahl der Instrumente weit über die Besetzung einer Fado-Gruppe hinaus. Er nahm elektrischen Bass und elektrische Gitarre, Geige, Akkordeon, Orgel, Trompete und Perkussion mit in seine Musik auf. Das darauffolgende Album stellte dann einen kompletten Wandel in seinem musikalischen Stil dar: Er wandte sich ab von den neuen Einflüssen, die er dem Fado zugetragen hatte und kehrte zurück zum traditionellen Fado: *O Mistério do Fado*.

Bisher wurde immer von Innovationen im Fado gesprochen, die durch Einflüsse modernerer musikalischer Entwicklungen wie zum Beispiel Pop, Rock oder Jazz entstanden sind. Es gibt natürlich auch Vermischungen des Fado mit alter Musik. So beispielsweise geht das Trio mit Maria Ana Bobone, Ricardo Rocha

¹³² Manuel Halpern 2004, S. 140, „Bragança tem os excessos dos cantores de flamenco. A forma carregada como pronuncia os erres, os floreos da voz. É melodramático, propositadamente exagerado, parece estar sempre em sobreactuação.“, Übersetzung Nele Fiedler.

¹³³ Rui Vieira Nery 2004, S. 234.

¹³⁴ Manuel Halpern 2004, S. 144, „A verdade é que *Amai* mistura fados com canções que se integram nitidamente noutros géneros musicais, sobretudo a música tradicional e o pop-rock.“, Übersetzung Nele Fiedler.

und João Paulo Esteves da Silva an die Musik heran. Sie führen Elemente aus dem Barock in den Fado ein, wie zum Beispiel in ihrem Album *Luz Destino* (1996), in dem außerdem noch Mário Franco mitwirkt.

Wie bereits angedeutet, übte Amália Rodrigues einen großen Einfluss auf die nachfolgenden Generationen von weiblichen Fadistas aus, vor allem hinsichtlich der Stimmgebung, aber auch bezüglich des Auftretens: mit schwarzem Schal und meist geschlossenen Augen, die noch stärker den Ausdruck des in sich versunken Seins unterstreichen. Mariza (*1973, Mosambik) hat sich stark an Amália Rodrigues angelehnt. Nicht nur in Bezug auf die Stücke, die sie interpretiert, sondern auch hinsichtlich ihres stimmlichen Charakters und ihres Gestus' bei den Auftritten.¹³⁵ Es sind viele Forscher auf der Suche nach der „neuen Amália Rodrigues“. In Mariza finden sie sie in gewisser Weise wieder, da die Sängerin einige Stücke in Anlehnung an den Stil von Amália Rodrigues singt. Diejenige, die jedoch viel mehr der großen Diva ähnelt, ist Cristina Branco (*1972, Portugal). Zu Beginn fühlte sie sich gar nicht so sehr zum Fado hingezogen. Erst Amália Rodrigues mit ihrer außergewöhnlichen Stimmgebung öffnete ihr die Türen zu dieser neuen Welt.

Selbstverständlich ist es nicht leicht zu sagen, wer nun dieser einmaligen Stimme von Amália Rodrigues am meisten ähnelt – darum soll es ja auch gar nicht gehen. Es gibt jedoch immer wieder Fadistas, die sich ihr anzunähern versuchen. Und wahrscheinlich geht es auch gar nicht im Wesentlichen darum, diese Sensation auf genau die gleiche Weise zu wiederholen, sondern unter den vielen Fado-Sängern versuchen immer wieder einige, sich von der Masse abzuheben und werden dann in dem Moment häufig mit Amália Rodrigues verglichen, da sie in ihrer Zeit diejenige war, die sich von der Masse abheben konnte. „Trotz allem ist es positiv festzustellen, dass Mariza, die bereits eine

¹³⁵ Manuel Halpern 2004, S. 115.

Form gefunden hatte, mit der sie Erfolg haben könnte, nicht aufhörte, nach neuen Wegen zu suchen, die Erneuerung, Tradition und ihre Persönlichkeit vereinigen.“¹³⁶

Zum Abschluss dieser Betrachtung einiger Fado-Musiker und deren Einflussnahme auf die Entwicklung des Fado soll es um zwei Ensembles gehen, die über die Grenzen Portugals hinaus bereits großes Ansehen genießen: Madredeus und Deolinda. Beiden Ensembles dient der Fado als Grundlage ihrer Kompositionen. Was sie daraus machen, ist jedoch eine zweite Frage. Sie entführen die Hörer in eine vollkommen neue Welt, bei der häufig sogar die Frage aufkommen könnte, wo der Fado geblieben ist.

“Madredeus haben, schon in ihrem ersten Erfolgsalbum *Die Tage der Madredeus* von 1987, ohne wirklich ausdrücklich die Umgebung des Fado für sich zu beanspruchen, viel von dessen charakteristischen Klang verwendet, mit Grundlage auf der Form der vokalen Ausstrahlung und der Ausschmückung von Teresa Salgueiro, die sehr nah an der Klangfarbe der traditionellen Fadistas liegt. So konnten sie ein thematisches Spektrum anlegen, das in gewisser Weise parallel zu dem dieses Genres ist.“¹³⁷

Madredeus wird häufig direkt mit dem Fado in Verbindung gebracht, auch wenn eine explizite Verbindung nur schwer herzustellen ist. Auf den ersten Blick sind die Unterschiede zwischen den von der Gruppe Madredeus gespielten

¹³⁶ Manuel Halpern 2004, S. 213, „Apesar de tudo, é positivo verificar que Mariza, que tinha tudo para se encostar a uma fórmula, dado o seu imenso sucesso, não deixa de procurar novos caminhos, que conciliem inovação, tradição e a sua personalidade.“, Übersetzung Nele Fiedler.

¹³⁷ Rui Vieira Nery 2004, S. 261-262, „Os Madredeus, logo no seu álbum de estreia, *Os Dias da Madredeus*, de 1987, sem nunca se reivindicarem expressamente do âmbito do Fado, constroem, contudo, muita da sua sonoridade característica com base na forma de emissão vocal e de ornamentação de Teresa Salgueiro, muito próxima da vocalidade fadista tradicional, para lá de abordarem um espectro temático de algum modo paralelo ao deste género“, Übersetzung Nele Fiedler.

Nummern und den im Fado zu findenden Stücken relativ groß. Schaut man jedoch auf einen großflächigeren Zusammenhang und achtet nicht so sehr auf Details, so ist zu erkennen, dass die Themen, nämlich „fado“ und „saudade“ – Schicksal und Sehnsucht – sowohl im traditionellen Fado als auch bei Madredeus die Hauptinhalte darstellen. Außerdem lassen sich bei den Mitgliedern der Gruppe hinsichtlich der musikalischen Entwicklung Verbindungslinien zum Fado ziehen. „Also, es kann sein, dass sie nicht Fado machen, aber ohne Zweifel tragen ein Bild von Portugal mit sich, von dem auch der Fado ein Teil ist.“¹³⁸ Dieses Bild können auch die Musiker selbst erkennen. Was ihnen jedoch auch häufig passiert, sind Äußerungen, wonach ihre Musik Fado sei – womit sie nur bedingt übereinstimmen.¹³⁹ Mit Sicherheit ist jedoch zu sagen, dass kaum eine portugiesische Musikgruppe nach Amália Rodrigues einen derart großen Erfolg feierte, wie Madredeus. Sie wurde von zwei Pop-Rock-Musikern ins Leben gerufen: Pedro Ayres Magalhães und Rodrigo Leão, die gemeinsam auf der Suche nach einer Neuheit für die portugiesische Musik waren. Ihnen schlossen sich dann schon sehr bald Gabriel Gomes und Francisco Ribeiro an.¹⁴⁰ Ab 2007 erweiterten sie ihre musikalische Zusammensetzung noch um eine Harfe und luden auch Gastmusiker für einige Stücke ein, so zum Beispiel den Gitarristen mit elektrischer Gitarre, Sérgio Zurawski, und auch einen Perkussionisten.¹⁴¹

Auch wenn Madredeus in aller Munde ist, so soll an dieser Stelle doch auch, wie schon erwähnt, noch ein weiteres Ensemble vorgestellt werden, dass

¹³⁸ Manuel Halpern 2004, S. 215, „Enfim, [pode] não fazer fado, mas sem dúvida que Madredeus [...] [leva] no dorso [...] uma imagem de Portugal, de que o fado também faz parte.“, Übersetzung Nele Fiedler.

¹³⁹ Grundlage dieser Aussage ist ein Gespräch mit Sérgio Zurawski, der projektbezogen bei Madredeus mitwirkt.

¹⁴⁰ Manuel Halpern 2004, S. 216.

¹⁴¹ www.madredeus.pt, [Stand 31.05.2010]

immer mehr in das Licht der Öffentlichkeit gelangt: Deolinda.¹⁴² Eine spannende Frage, die man sich vor einem Konzert dieser Gruppe außerhalb Portugals stellen konnte war, was die Zuschauer wohl erwarten würden, ob es welche gibt, die das Ensemble kennen, ob sie denken, es sei „typischer Fado“, was sie dort erwarten oder ob sie gar nicht wüssten, was auf sie zukommen würde. Dem ersten Applaus nach zu urteilen wussten es die meisten nicht, aber Ana Bacalhau schaffte es, im Laufe des Konzerts die Zuschauer in ihren Bann zu ziehen und für ihre Musik zu begeistern. Ginge man mit der Erwartung in das Konzert, ein „typisches“ Fado-Ensemble zu hören, so würde allein die Aufmachung des Konzertes diese Annahme revidieren: Die Performance erinnerte eher an ein Pop- als an ein Fado-Konzert. Es begann bereits mit so augenscheinlichen Dingen wie der Instrumentierung und der Bewegung der Sängerin auf der Bühne: Erstere besteht aus zwei Gitarren und Kontrabass. Dabei ist auffällig, dass sie in diesem Fall gar keine portugiesische Gitarre verwendet haben, wo doch oft gesagt wird, dass ohne sie kein Fado existieren kann. Auch die Verwendung des Kontrabass' als Bassinstrument ist für Fado im klassischen Sinn ungewöhnlich, denn diesen Part übernimmt eigentlich eine der Gitarren. Mittlerweile taucht der Kontrabass jedoch immer öfter als Bassinstrument in Fado-Ensembles auf. Die immer häufigere Verwendung des Kontrabass stößt bei Verfechtern des „typischen Fado“ auf Unverständnis, sollte aber generell allein aus klanglicher Sicht nicht gleich derart negativ aufgefasst werden.

„Heutzutage beginnt der Gebrauch des Kontrabass' auf der Bühne, in den Aufnahmestudios bis hin zu einigen Casas do Fado immer selbstverständlicher zu werden und laut der Repräsentanten auch unerlässlich zu sein, was bis jetzt bei den Puristen noch nicht anerkannt ist. Dieses Instrument, aus der ernsten Musik stammend und mit Erfolg im Jazz verwendet, bringt dem Fado absolut Timbres, die diesem

¹⁴² Sofern nicht anders gekennzeichnet, beruhen die mit Deolinda zusammenhängenden Beschreibungen den von der Autorin getätigten Beobachtungen während des Konzerts der Gruppe am 24. November 2010 im Konzerthaus Wien. Die Sängerin hat viele Ansagen gemacht, durch die sich ein umfassendes Bild des Ensembles kreieren lässt.

populären Lied, noch vollkommen fremd und ohne jegliche Affinität sind. Die Frage besteht darin, den Fado wiederzuerkennen, so wie er ist, und keine Übertreibungen zu akzeptieren. Die Klänge des Kontrabass' sind von einer derart tiefen Frequenz, dass sie eine unnötige Übertreibung bedeuten.¹⁴³

Diese Ausführungen unterstreichen noch zusätzlich die Annahme, dass Deolinda keinen Fado im ursprünglichen Sinne spielen, sondern ihn nur als Grundlage für ihre Kompositionen sehen und von dort aus dann Ausflüge in andere Genres unternehmen. Ihre Musik begibt sich dadurch auf vollkommen neues Terrain. Sie beschreiben sie als

„eine Musik, die sich hin zur Música Popular Portuguesa wendet – ein Universum, das hier José Afonso und António Variações, Sérgio Godinho, Madredeus und Amália Rodrigues und Alfredo Marceneiro umfasst – die 'viel mehr als nur Fadistas' sind – und sogar bis hin zur griechischen Rembetika-Musik, zur mexikanischen Rancheramusik, zum Samba, zur hawaiianischen Musik, zum Jazz und zum Pop reicht, in einem originellen und seltenen Zusammenfluss aus entfernt verwandten Genres [...].“¹⁴⁴

Aber nicht nur die Instrumentierung lässt eine neue Orientierung in der musikalischen Welt Portugals erkennen, sondern auch die Art und Weise der Bühnenperformance, die während eines Konzerts zu beobachten ist. Ana Bacalhau zieht das Konzert eher wie eine „Popshow“ auf. Sie interagiert mit

¹⁴³ Daniel Gouveia 2010, S. 278, „Hoje em dia, começa a vulgarizar-se o uso do contrabaixo em palco, nos estúdios de gravação e até nalgumas casas do fado que se dizem representativas de rigor, desde logo não reconhecido pelos puristas. Este instrumento, oriundo da música erudita e apropriado com sucesso pelo Jazz, veio trazer para o Fado timbres absolutamente alheios a esta canção popular, sem nenhuma afinidade com ela. A questão está em reconhecer que o Fado, popular como é, não aceita exageros. Ora sons do contrabaixo são de tão baixa frequência que constituem um exagero desnecessário.“, Übersetzung Nele Fiedler.

¹⁴⁴ António Pires, <http://www.deolinda.com.pt/cancaoalado/>, [Stand 13.12.2010], „Uma música que vai à música popular portuguesa – um universo que aqui abraça José Afonso e António Variações, Sérgio Godinho, Madredeus e os 'muito mais que fadistas' Amália Rodrigues e Alfredo Marceneiro – e vai ainda à música rembetika grega, à música ranchera mexicana, ao samba, à música havaiana, ao jazz e à pop, num confluência original e rara de músicas-irmãs ou primas [...].“, Übersetzung Nele Fiedler.

dem Publikum, regt zum Klatschen an, erzählt Anekdoten und erläutert die Stücke. Durch eine Situation grenzt sie ihre Musik besonders stark vom klassischen Fado ab: in dem Moment, in dem sie betont, dass sie nun zwei Stücke vortragen wollen, die dem ursprünglichen Fado am nächsten sind. So distanziert sie die vorangegangenen Stücke bewusst von ihrem direktem Einfluss des Fado. Für diese als Fado deklarierten Stücke stellt sie sich dann auch – wie es im traditionellen Fado üblich ist – hinter die Gitarristen und sinkt viel stärker in sich versunken als es bei den anderen Liedern der Fall ist. Dort tanzt sie regelrecht über die Bühne und erinnert nicht mehr an die oft sehr ernste, melancholische, in sich versunkene Art und Weise, wie die Fadistas ihre Musik vortragen.

Die Gruppe Deolinda fühlt sich selbst zwar nicht dem Fado in seinem ursprünglichen Sinne zugehörig, dennoch sind immer wieder Einflüsse spürbar. Allein das Timbre der Stimme von Ana Bacalhau führt dazu, dass man einige Stücke direkt mit dem Fado in Verbindung bringt. Und auch die Instrumentierung trägt ihren Teil zu diesem Eindruck bei: Auch wenn die Besetzung nicht vollkommen der eines klassischen Fado-Ensembles entspricht, so ist eine gewisse Ähnlichkeit doch unverkennbar.

Was trotz aller Neuerungen und verschiedenster Einflüsse und musikalischer Gestaltungsformen, die dem Fado in den letzten Jahrzehnten widerfahren sind auffällt, ist die Tatsache, dass in der internationalen Musikszene des Fado und in der Plattenindustrie diese neuen Entwicklungen scheinbar sehr stark vertreten sind. Schaut man jedoch in die kleinen Tascas (Bars) von Lissabon, so zeigt sich diese Tendenz dort nicht so stark – es sind nach wie vor die typischen Dreierbesetzungen vertreten. Man trifft auch andere Formen an, jedoch hauptsächlich zu besonderen Anlässen – beispielsweise wenn eine junge Gruppe ihre neue CD vorstellt. In den alteingesessenen Clubs von

Lissabon ist auch heute noch im größtenteils die für den Fado typische Dreierbesetzung anzutreffen. Trotz der rezenten Entwicklungen und des großen touristischen Interesses gibt es nach wie vor auch eine klassische Musizierpraxis. Wobei es möglicherweise auch sein kann, dass gerade diese traditionelle Form für die Gewinnung von Touristen besonders förderlich ist, da „das Typische“ für Besucher eines Landes häufig einen besondern Reiz ausmacht. Es gibt allerdings auch Geheimtipps, auf die man eher zufällig stoßen wird: kleine Lokale, in denen einmal in der Woche eine Gruppe älterer Herrschaften zusammenkommt. Zwei Gitarristen halten sich bereit und jeder aus der Gesellschaft kann ein oder zwei Stücke zum Besten geben. Dies geschieht fernab der Touristenströme des Bairro Alto oder der Alfama, zum Beispiel in den Seitenstraßen des Stadtteils Mouraria.

4 Zusammenfassung und Ausblick

Eine Musik der Randgruppen einer Gesellschaft, verpönt von den höheren gesellschaftlichen Schichten, bahnt sich ihren Weg aus diesem Milieu heraus, bis sie sogar das Interesse außerhalb Lissabons und Portugals weckt und häufig als „die“ Musik Portugals gesehen wird.

Der Fado ist heute sehr präsent in Portugal, besonders in Lissabon. Dabei ist es auf den ersten Blick schwer zu unterscheiden, ob aus touristischen Gründen, oder aber weil die Portugiesen selbst diese Musik lieben. Reisende, deren Weg durch Portugal führt, werden am Fado nicht vorbei kommen – sofern sie sich in Lissabon aufhalten. Denn dort hat der Fado einen großen Stellenwert in der touristischen Maschinerie, ist daher im Stadtbild außerordentlich präsent. Für viele Restaurants wird er als Aushängeschild verwendet, um Touristen anzulocken und Aufmerksamkeit zu erregen. Dieses Hervorheben des touristischen Aspekts soll jedoch nicht bedeuten, dass er von Portugiesen gar nicht mehr gehört wird. Es muss jedoch festgehalten werden, dass ihre Rezeption des Fado häufig in anderen Umgebungen, an den Touristen nicht bekannten Orten Lissabons stattfindet. In der Ansicht über den Fado scheiden sich die Geister: Für viele ist er seit Amália Rodrigues viel zu künstlich, zu theatralisch. Sie vermissen eine gewisse Natürlichkeit im Gesang. Daher scheint es so als sei unter den Portugiesen mittlerweile jener Fado, der eine Symbiose mit anderen Stilen eingegangen ist, wesentlich beliebter und populärer. Sicher ist jedoch, dass der Fado in seinem Werdegang seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts einen abwechslungsreichen, häufig beschwerlichen Weg zurückgelegt hat: Dieser verläuft über Phasen der absoluten Negierung durch die höheren Gesellschaftsschichten, die Aufnahme ins Repertoire der musikalischen Darbietungen in den besseren Häusern bis hin zur internationalen Berühmtheit. Wobei durch diese verschiedenen

Umgebungen, in denen der Fado sich bewegte, sein Wesen stark verändert wurde. Spannend zu beobachten ist dabei die Tatsache, dass für Menschen außerhalb Portugals – sofern sie die Musik überhaupt kennen – diese häufig als das Sinnbild des Landes gesehen wird.

Werden auch die jungen Generationen diese Tradition weiter fortführen und sich mit der mit Lissabon so fest verwobenen Musik identifizieren können? In den kleinen Tascas in den abgelegenen Gassen findet man häufig nur ältere Menschen versammelt, die den Fado lieben und weiter pflegen. Aber dies ist wohl auch der Lauf der Zeit: Die jungen Generationen verwenden ihre persönlich präferierte Musik als Grundlage ihres musikalischen Schaffens, in die dann sicher immer wieder auch der Fado Eingang finden wird – denn es ist kaum möglich, Musik losgelöst vom persönlichen Hintergrund zu machen. Ein gewisses Maß an Einfluss aus dem kulturellen Umfeld wird dabei meist noch zu spüren sein. Diese Tendenz ist bei vielen jüngeren Ensembles spürbar: Sie stellen häufig keine explizite Verbindung zwischen ihrer Musik und dem Fado her, ihr musikalischer Hintergrund ist durch das Timbre in ihrer Musik jedoch meist unverkennbar.

In Momenten, in denen aus vielerlei Gründen eine große Menschenmasse angesprochen werden soll, wird im Allgemeinen wieder auf traditionelle Mittel zurückgegriffen. Gegenwärtige Ereignisse in Portugal zeigen dies wieder ganz deutlich: Die wirtschaftliche und politische Situation hat die Menschen aufgeschreckt, ihre Interessen zu vertreten. Als Quelle dieses Aufruhrs fungierte in diesem Fall ein Musikstück, komponiert von der Gruppe Deolinda, gesungen von ihrer Sängerin Ana Bacalhau: „Parva que Sou“¹⁴⁵. Dieses Stück schien jene Gedanken und Sorgen öffentlich zu formulieren, die einen Großteil der Bevölkerung, vor allem die jungen Menschen, direkt betreffen: Die Generation

¹⁴⁵ „Dumm wie ich bin“, Übersetzung Nele Fiedler.

der heute 20 bis 30 Jährigen hat große Probleme, eine feste Anstellung zu finden, wohnt daher noch bei den Eltern und ist froh, wenn sie ein unbezahltes Praktikum machen „darf“. Dieses Stück hat also genau den Unmut der Zeit formuliert und war so der Beginn einer großen Protestbewegung.¹⁴⁶

Dumm wie ich bin¹⁴⁷

Ich gehöre der Generation ohne
Vergütung an
und diese Konditionen stören mich
nicht.

Dumm wie ich bin!

Denn das ist schlimm und wird so
bleiben,
es ist schon ein Glück, dass ich ein
Praktikum machen kann.

Dumm wie ich bin,
und denke weiter
was für eine dumme Welt
wo man studiert haben muss, um
Sklave zu sein.

Ich bin von der Generation 'Haus der
Eltern',
wo ich doch alles habe, wofür brauche
ich da noch mehr?

Dumm wie ich bin!
Kinder, Ehemann, verschiebe ich
immer wieder
und immer noch muss ich das Auto
bezahlen,

Dumm wie ich bin!
Und ich denke weiter
was für eine dumme Welt
wo man studiert haben muss, um
Sklave zu sein.

Parva que Sou¹⁴⁸

Sou da geração sem remuneração
e não me incomoda esta condição.

Que parva que eu sou!

Porque isto está mal e vai continuar,
já é uma sorte eu poder estagiar.

Que parva que eu sou!
E fico a pensar,
que mundo tão parvo
onde para ser escravo é preciso
estudar.

Sou da geração 'casinha dos pais',
se já tenho tudo, pra que querer mais?

Que parva que eu sou!
Filhos, marido, estou sempre a adiar
ainda me falta o carro pagar,

Que parva que eu sou!
E fico a pensar
que mundo tão parvo
onde para ser escravo é preciso
estudar.

¹⁴⁶ Gustavo Reis, Diário das Notícias, 15.02.2011,
http://www.dn.pt/inicio/opiniao/opiniaodoileitor.aspx?content_id=1784113, [Stand 04.10.2011].

¹⁴⁷ Übersetzung Nele Fiedler.

¹⁴⁸ <http://aventar.eu/2011/02/01/ainda-a-proposito-da-letra-da-cancao-dos-deolinda-que-parva-que%EF%BB%BF-eu-sou/> [Stand 09. 04.2011].

Ich bin von der Generation 'wozu soll
ich mich beschweren?'
Es gibt Schlimmeres als mich im TV.
Dumm wie ich bin!
Ich bin von der Generation 'ich kann
nicht mehr!'
diese Situation dauert schon zu lang
an.

Und dumm bin ich nicht!
Und ich denke weiter,
was für eine dumme Welt,
wo man studieren muss, um Sklave
zu sein.

Sou da geração 'vou queixar-me pra
que?'
Há alguém bem pior do que eu na TV.
Que parva que eu sou!
Sou da geração 'eu já não posso
mais!'
que esta situação dura há tempo
demais.

E parva não sou!
E fico a pensar,
que mundo tão parvo
onde para ser escravo é preciso
estudar.

Der Fado war bereits seit jeher ein Sprachrohr der Menschen, um Freude und Trauer, also persönliche Gemütslagen, zu beschreiben und auch dem Unmut über politische und soziale Geschehnisse Luft zu machen. Diese Rolle des Fado als Vermittler von Interessen schien in den vergangenen Jahrzehnten aufgrund des touristischen Interesses an der Musik ein wenig in den Hintergrund geraten zu sein. Aber die neusten Ereignisse zeigen, dass er aus dieser passiven Funktion wieder ins aktive Leben zurückgeholt werden konnte. Es handelt sich allerdings nicht um den Fado im traditionellen Sinne – denn die Musik, die Deolinda machen, schöpft nur aus der Quelle des Fado, ohne die Musik direkt als diesem Genre zugehörig zu deklarieren. Sie distanzieren sich vielmehr davon und legen Wert darauf, eine Musik zu machen, die vielfältige Einflüsse beinhaltet.¹⁴⁹ Dennoch lässt sich bei vielen Stücken des Ensembles die Affinität zum Fado erkennen – so auch bei dem neuen Stück „Parva que sou“. Das Timbre der Gesangsstimme und auch die Instrumentierung lassen im weiteren Sinne auch eine Assoziation mit dem Fado zu. Dieses Stück verkörpert also die allgemeine Tendenz der heutigen Musikszene des Fado, die auch über die Landesgrenzen hinaus bekannt ist: Der Fado dient bei vielen Musikgruppen als Grundlage ihres musikalischen Schaffens, wird in der Folge

¹⁴⁹ <http://www.deolinda.com.pt/cancaoaolado/>, [Stand 01.04.2011].

dann jedoch mit anderen Stilen kombiniert und nimmt neue Elemente mit auf.

Das Spannende an dem Ereignis mit dem Stück „Parva que Sou“ ist, dass neben dem Abweichen von der traditionellen Form des Fado außerdem die Verwendung technischer Neuerungen nötig war, um die weitreichende Wirkung, die das Lied erzielt hat, überhaupt erst möglich zu machen: Natürlich wurde es von vielen Personen bei den Konzerten der Gruppe Deolinda gehört. Aber eine ebenso große – wenn nicht sogar größere – Gruppe wurde über das Medium Internet erreicht: Aufnahmen von Konzertmitschnitten wurden bei Youtube veröffentlicht und Diskussions-Foren zu diesem Thema unter anderem in dem Netzwerk Facebook gegründet. Das Lied „Parva que Sou“ ist demnach ein gutes Beispiel dafür, dass Neuerungen, Veränderungen in der formalen Struktur sowie die Verwendung neuer technischer Möglichkeiten für ein musikalisches Genre eine Bereicherung sind, eine Chance, wieder gehört zu werden und weiterhin einen Platz im gesellschaftlichen Leben inne zu haben. Es war also auch für den Fado wichtig, sich von den traditionellen Formen zu lösen und sich in die Bewegungen und Strömungen der Zeit einzufügen.

Der Fado hat sich daher im Laufe der Jahrhunderte stark verändert, ein Prozess, der nur ein Resultat aus dem natürlichen Lauf der Zeit ist und daher auch vor dem Fado nicht Halt machen würde. Hinsichtlich der Klangästhetik, der formalen Struktur und der Aufführungspraxis ist ein Wandel zu beobachten. Was jedoch nach wie vor geblieben – und wohl auch ein Grundbedürfnis der Menschen ist – ist der Wunsch nach einem Medium zum Ausdruck von Gefühlen, Gedanken und Geschehnissen. Zu diesem Zweck wurden verschiedene musikalische Genres im Laufe der Geschichte häufig ge- und missbraucht – so auch der Fado. Und die gegenwärtigen, zuvor beschriebenen Ereignisse zeigen, dass der Fado nach wie vor Teil dieses Bedürfnisses der Formulierung von Gedanken ist.

Auch wenn der Fado in den letzten Jahren auf den ersten Blick wohl hauptsächlich als Hintergrundmusik oder auch als Live-Musik in den Touristenlokalen der Alfama oder des Bairro Alto in Lissabon gedient hat, so scheint er seine weitreichende Durchsetzungskraft nicht verloren zu haben. Er wurde aus dem Hintergrund hervorgeholt, um seine ursprüngliche Aufgabe – den Ausdruck der Gedanken der Bevölkerung – wieder aufzunehmen und in einer neuen Form weiterzuführen.

5 Epilog

Der Fado wird immer wieder mit anderen Musikgenres in Verbindung gebracht, vor allem im Zuge der in Kapitel 3.2 beschriebenen Veränderungen, wenn der Fado mit anderen Stilen in Berührung kommt. Wissenschaftlich aussichtsreich erscheint daher die Untersuchung der Ähnlichkeiten zwischen dem Fado und einem anderen musikalischen Genre. Hier soll dies anhand des Tango und der speziellen Form, der Milonga, geschehen. Dabei werden die beiden Genres in erster Linie unter zwei Gesichtspunkten gegenübergestellt: Zum einen hinsichtlich ihres Status' in der Gesellschaft und des Wandels des Genres als Bestandteil des täglichen Lebens, zum anderen hinsichtlich der Themen, die in den Texten behandelt werden.

Zunächst könnte die Frage aufkommen: Warum gerade Tango? Es gibt doch – vor allem aus historischer Sicht – einige andere Länder mitsamt ihrer musikalischen Stile, die aufgrund der historischen Ereignisse viel enger mit der portugiesischen Musikkultur verwoben sind. Dennoch ist es nicht so weit hergeholt, wie es auf den ersten Blick scheint: Zum Beispiel kann eine Verbindung zwischen Genres wie dem Blues oder dem Tango, Flamenco, griechischer Musik oder der Oper hergestellt werden. Natürlich sind solche Beziehungen auf den ersten Blick nicht immer offensichtlich,¹⁵⁰ sondern es braucht einen weiter in die Tiefe gehenden Blick, um Ähnlichkeiten an gewissen Stellen zu entdecken.

Ganz deutlich soll an dieser Stelle gemacht werden, dass nicht von der Existenz einer musikalischen Form ausgegangen wird, die dem Fado in allen Facetten gleicht. Es soll hier vielmehr darum gehen, bestimmte Gesichtspunkte

¹⁵⁰ Manuel Halpern 2004, S. 31.

aus beiden Kulturen genauer zu beleuchten, so dass ähnliche Entwicklungen erkennbar werden. Immer wieder gibt es Forscher, die ganz explizite Verbindungen zwischen auf den ersten Blick so verschiedenen Genres herstellen. Rodney Gallop vergleicht beispielsweise ganz konkret die Form des Gesangs des Fado mit jener des Jazz:

„Against the strict common time of her accompaniment the *fadista* maintains a rhythm as free and flexible as that of the jazz-singer, with whom she shares certain tricks of syncopation and suspension of the rhythmic beat which give the song a lilt as fascinating as it is difficult to produce.”¹⁵¹

Aber es lassen sich in Bezug auf die eine oder andere Betrachtungsweise Parallelen finden. Denn die Themen, die im Fado behandelt werden, stehen nicht immer im Bezug zu Portugal – außer, wenn es um politische und soziale Themen geht. Allerdings lassen sich die Abhandlungen über Liebe oder das Formulieren einer gewissen Sehnsucht nach der Ferne, nach einem anderen Leben, nach einer vermissten Person, nach der Vergangenheit in vielen Genres finden, wo sie je nach der Musiktradition anders verarbeitet werden. So lässt zum Beispiel auch der Blues eine gewisse – wenn auch abstrakte – Sehnsucht entdecken, die vollkommen anders ausgedrückt wird als es im Fado der Fall ist.

Wie schon angemerkt, mag es auf den ersten Blick etwas verwunderlich erscheinen, den Tango und die Milonga als Vergleichselement zum Fado zu verwenden, da es wesentlich näher läge, eine Musikform aus Brasilien auszuwählen – allein in Anbetracht des durch die Zeit der Kolonialisierung eng mit der Musik verwobenen historischen Hintergrunds. Bei der Betrachtung dieser Musikstile fallen einige Gemeinsamkeiten auf, wobei hier das

¹⁵¹ Rodney Gallop, “The Fado (The Portuguese Song of Fate)”, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 19, Nr. 2 (April 1933), Oxford University Press, 1933, S. 200.

Hauptaugenmerk auf dem nachfolgend beschriebenen Phänomen der Entwicklung der Stellung des Genres innerhalb der Gesellschaft liegen soll.

Betrachtet man das Entstehungsumfeld und die längerfristige Entwicklung der beiden musikalischen Gattungen, so fällt auf, dass beide Musikstile Randerscheinungen einer Gesellschaft waren und erst über die Jahrzehnte hinweg in den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens getreten sind. Im Laufe der Zeit dienten sie sogar immer stärker auch als Aushängeschild der Gesellschaft. Dieser Weg bis hin zur nationalen Anerkennung und auch zum wichtigen Bestandteil der Gesellschaft war jedoch ein beschwerlicher, da das Milieu, in dem sowohl der Tango als auch der Fado entstanden, ein sehr zwielichtiges ist: die Rotlichtviertel und die weniger angesehenen Quartiere der Stadt – im Fall des Tango der Rand von Buenos Aires, im Fall des Fado die Armenviertel von Lissabon.

Verfolgt man die Entwicklung des Fado über die Jahrhunderte hinweg, so stößt man immer wieder auf den Tango Argentiniens und dessen Sonderform, die Milonga. Der Tango ist ein komplexes musikalisches Genre, das mehrere kulturelle Ausdrucksformen beinhaltet: Tanz, Musik, Poesie, Philosophie, Erzählung und Drama. Die musikalische Erscheinungsform ist also wesentlich komplexer als der Fado, da dieser in der in Lissabon verbreiteten Form „nur“ Musik und Poesie beinhaltet. Jedoch: Ganz losgelöst vom Tanz kann auch der Fado nicht bestehen. So war die erste Form, die unter dem Begriff „Fado“ in Brasilien bekannt wurde, ein Tanz. Eine weitere Ähnlichkeit dieser beiden Genres – der Milonga und des Fado - liegt wiederum in ihrer jeweiligen kulturellen Vielfalt., wobei es durchaus zu Überschneidungen kommt. Der Tango vereint afrikanische, lateinamerikanische und europäische kulturelle und

ästhetische Elemente.¹⁵² Der Fado wurde demgegenüber hauptsächlich sowohl von afrikanischen und europäischen als auch von brasilianischen Elementen beeinflusst.

„Nur selten bezieht man sich auf die Lieder aus den französischen Städten, den argentinische Tango oder die brasilianische Samba – Formen, bei welchen man Ähnlichkeiten mit dem Fado vermutet. Suche gemeinsamer Elemente, die alle verbinden und aufgrund welcher unterschiedliche Ausdrucksformen eines gleichen Phänomens entstehen. Jedoch sind diese Parallelen in manchen Fällen so offensichtlich, dass uns ein zeitversetztes Auftreten, spezifische Merkmale der musikalischen Strukturen und/oder der Choreographien und die Vielzahl ethnischer Elemente nicht über diese Identität hinwegtäuschen können. Wenn wir also den Fado aus Lissabon, den Tango aus Buenos Aires und das Rembetiko aus Athen nebeneinander stellen, können wir zunächst feststellen, dass alle Stile ungefähr Mitte des 19. Jahrhunderts in armen Dörfern und/oder an den Rändern der großen Hafenstädte entstehen und ihre typischen Merkmale entwickeln. Diese Städte und ihre aufstrebende Industrie ziehen Menschen aus dem Landesinnere und aus dem Ausland an.“¹⁵³

Der Tango symbolisiert – ebenso wie auch der Fado – also ethnische Vielfalt, eine Vielfalt, die unter anderem durch die Kolonialisierung und Immigration entstanden ist. Aus der Akzeptanz dieser Stile in der Gesellschaft kann die Akzeptanz dieser Bevölkerungsgruppen in der Gesellschaft abgeleitet werden.

¹⁵² María Susana Azzi, „The Tango, Peronism, and Astor Piazzolla during the 1940s and ‘50s“ in: Walter Aaron Clark (Hg.), *From Tejano to Tango. Latin American Popular Music*, New York, London: Routledge, 2002, S. 25.

¹⁵³ Pinto de Carvalho 2003, S. 15 – 16, „As raríssimas referências às canções [...] das cidades francesas, ao tango argentino, ao samba brasileiro – formas em que se intuíram certas semelhanças com o fado, não chegaram a desenvolver-se na procura dos elementos comuns que partilhavam e eventualmente as tornavam expressões diversificadas de um mesmo fenómeno. Ora esses paralelos são em algum casos tão evidentes que a não coincidência de datas, a especificidade da estrutura musical e/ou coreográfica, e a diversidade dos elementos étnicos em jogo não nos podem iludir quanto a essa identidade. Assim, se tomarmos em conjunto o fado de Lisboa, o tango de Buenos Aires e a rebética de Atenas, verificamos em primeiro lugar que todos eles emergem e se tipificam pouco antes ou depois de meados do século XIX em bairros pobres e/ou periféricos de grandes cidades portuárias de indústria nascente e atraindo gentes vindas do interior ou do estrangeiro.“, Übersetzung Nele Fiedler.

Aber bis es zu der Anerkennung dieser kulturellen Strömungen in der argentinischen Gesellschaft kommen konnte, musste erst eine lange Entwicklung durchlaufen werden. Von seinen Wurzeln in den Armenvierteln Buenos Aires' im späten 19. Jahrhundert gelangte der Tango über die Hauptstädte Europas – vor allem Paris –, um am Ende wieder in seinem Ursprungsland anzukommen. Erst durch diese Entwicklung wurden Musik und Tanz auch dort akzeptiert. Es bedurfte erst der Anerkennung aus den europäischen Großstädten, um auch im Heimatland eine bedeutendere Stellung einnehmen zu können.

Vergleicht man die Entwicklung des Tangos mit der des Fado, so wird deutlich, dass diese sich in ihren Grundstrukturen nicht unähnlich sind. Zu Beginn waren sowohl der Tango als auch der Fado musikalische Stile, die eher eine Randerscheinung darstellten und nicht im Mittelpunkt der Gesellschaft standen, sondern vielmehr zum musikalischen Ausdruck der Randgesellschaften dienten. Später dann, mit der Entdeckung der Musik auch in den europäischen Ländern, wurden der Tango und der Fado schließlich an das Licht der Öffentlichkeit gezogen und galten unter den mittleren und höheren Schichten als etwas Ausgefallenes, etwas Exotisches, das zu entdecken sich lohnt. Erst viel später erreichten sowohl Tango als auch Fado ihre wirkliche Popularität, die noch bis zum heutigen Tage anhält. Im Falle des Tango führt der Weg zur weltweiten Anerkennung über Paris: In der Hauptstadt Frankreichs wurden Musik und Tanz hoch gelobt und fanden schnell Eingang in höhere gesellschaftliche Kreise. Durch die Anerkennung nahm auch die Bedeutung im Ursprungsland deutlich zu. Daraufhin folgten schließlich die Verbreitung über das Radio und die Entwicklung als lukratives Tourismus-Produkt. Beim Fado wurde dessen Besonderheit im Land selbst entdeckt. Er musste nicht, wie es beim Tango der Fall war, erst das Land verlassen, um schließlich auch in seinem Ursprungsland Anerkennung zu erlangen. Wodurch dies genau geschehen ist, ist unklar, aber einen wichtigen Beitrag dazu haben ebenfalls die Medien wie Zeitung, Radio

oder Fernsehen geleistet. Dadurch gelangte die Musik immer mehr an die Öffentlichkeit und wurde Teil des gesellschaftlichen Lebens.

Zwischen 1880 und 1920 war die musikalische Szene in Buenos Aires in zwei konträre Entwicklungsrichtungen gespalten: Auf der einen Seite standen jene Musiker und Rezipienten, die klassische Musik aus den europäischen Großstädten – hauptsächlich Frankreich – in ihr Repertoire aufnahmen. Diese Gruppe war wesentlich kleiner als jene der Arbeiterklasse, die in den Armenvierteln lebten und dort die Milonga und frühe Tangoformen spielten.¹⁵⁴ Betrachtet man also das ursprüngliche Umfeld des Tango, so lässt dies doch eine gewisse Ähnlichkeit zu dem des Fado erkennen. Auch der Fado ist in den Randgebieten und unteren Schichten der Gesellschaft entstanden. Der Tanz zur Musik des Tango ist ebenso obszön, wie es bei der getanzten Form des Fado der Fall war. Nur dass der Tango eine wesentlich durchgehendere erotische Spannung kreiert als beim getanzten Fado zu beobachten war. Dort kann lediglich die *umbigada* als obszön angesehen werden.

Die Milonga steht genau am Schnittpunkt zwischen Land und Stadt, symbolisiert somit die in die Stadt kommenden Gauchos.¹⁵⁵ Diesen Schritt, von der Volksmusik der Gauchos zu der (klassischen) Musik der Städte, versuchen die Komponisten mit der Milonga zu schaffen. Dadurch wird in gewisser Weise versucht, durch musikalische Mittel die Unterschiede zwischen Stadt und Land zu überbrücken und eine gemeinsame Sprache zu finden. „As the Argentine musical type that best exemplified the dominant rural/urban duality, the *milonga* stood at the crossroads of gaucho and immigrant cultures.”¹⁵⁶ Die Milonga ist im

¹⁵⁴ Deborah Schwartz-Kates, „The Popularized Gaucho Image as a Source of Argentine Classical Music, 1880-1920“, in: Walter Aaron Clark (Hg.), *From Tejano to Tango. Latin American Popular Music*, New York, London: Routledge, 2002, S. 3.

¹⁵⁵ Deborah Schwartz-Kates 2002, S. 9.

¹⁵⁶ Deborah Schwartz-Kates 2002, S. 11.

späten 19. Jahrhundert als Antwort auf die Konfrontation zwischen Buenos Aires und den umliegenden ländlichen Gebieten entstanden.

„The rhythmic relationship of the two guitar parts can best be described as disjunctive. The first guitar plays in a *punteo* (“plucked”) style; it is based on patterns of six eighth notes per measure (arranged in two groups of three). Its rhythmic organization characterizes many *criollo* folk genres such as the *gato*, *malambo*, and the *huella* that were traditionally performed by the rural gaucho. In contrast, the second guitar part introduces *rasgueo* (“strummed”) patterns derived from the *habanera*, which was a dance form promoted in South American cities and whose features were also associated with the urban *milonga* and early tango.”¹⁵⁷

Milongas mit gesungenem Part behandeln meist die um sich greifende Dualität zwischen Land und Stadt. Einige Milongas loben Helden der Gauchos, andere wiederum bedauern den Verlust an Tradition. Wie beim Fado ist also auch die Milonga in ihren Texten sehr stark mit nationalen Problemen und Themen verbunden.

Unter einigen anderen hat Moreno Chá eine relativ klare und nachvollziehbare Gliederung der verschiedenen Typen der Milonga vorgenommen.¹⁵⁸

1. Instrumentale Stücke, die auf einer Gitarre gespielt werden
2. Vokalmusik mit gedichtetem Text
3. Vokalmusik mit improvisiertem Text

¹⁵⁷ Deborah Schwartz-Kates 2002, S. 12.

¹⁵⁸ Moreno Chá, „Music in the Southern Cone: Chile, Argentina, and Uruguay“, in: John Schechter (Hg.), *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*, New York: Schirmer Books, 1999, S. 265 – 266, zit. nach: Deborah Schwartz-Kates, „The Popularized Gaucho Image as a Source of Argentine Classical Music, 1880-1920“, in: Walter Aaron Clark (Hg.), *From Tejano to Tango. Latin American Popular Music*, New York, London: Routledge, 2002, S.13.

4. Tänze für sich umarmende Paare.

Die ersten drei Kategorien werden mit ländlichen Kompositionen und Gitarrenmusik in Verbindung gebracht, wohingegen die vierte Kategorie mit Buenos Aires und Montevideo in Beziehung gesetzt wird und außerdem auf Instrumentation und Repertoire des frühen Tangos basiert.

Ein weiterer Punkt, der bei der Betrachtung dieser beiden Genres nicht außer Acht gelassen werden sollte, ist ihre Ähnlichkeit hinsichtlich der thematischen Auseinandersetzung.

„Das Betrachten der Themen verstärkt diese erste Ähnlichkeit und bringt sie zum Ausdruck; die Liebe in ihren vielen Facetten (Eifersucht, Verrat, Verlassenheit, Rache), die Stärke, die Vertrautheit mit dem Tod, die Zweideutigkeit in der Beziehung zwischen Reichtum (die Welt der anderen, der Reichen, nach der man aber illusorischer Weise strebt) und Armut (die Welt, aus der man fliehen möchte, die aber gleichermaßen ein wichtiger Zufluchtsort einer Identität ist), und die Erzählung über die familiären Plätze, der Kommentar auf besondere Formen des Geschehens, [...] die Schwankung zwischen der Passivität oder Unterwürfigkeit und dem Anschein einer zerbrechlichen Revolution.“¹⁵⁹

Es werden ähnliche Themen behandelt, auch wenn dies sehr verallgemeinernd formuliert ist. Was aber sicher ein vergleichbarer Aspekt ist, ist die Auseinandersetzung mit einer gewissen Nostalgie. „The tango was soon to

¹⁵⁹ Pinto de Carvalho 2003, S. 16, „A recorrência dos temas reforça e exprime esta primeira semelhança; o amor nas suas múltiplas facetas (ciúme, traição, abandono, vingança), a virilidade, a familiaridade com a morte, a ambiguidade da relação entre riqueza (mundo dos outros, dos ricos, mas que ilusoriamente se ambiciona) e pobreza (mundo onde se quer fugir, mas que é igualmente o grande refúgio de uma identidade), a narração dos locais familiares, [...] a oscilação entre a passividade ou submissão e o arremedo de revolta frágil.“, Übersetzung Nele Fiedler.

become the national music of Argentina, a metaphor and a metonymy, a shaper of identities, an umbrella for diverse sonorities and plural vocalities, and the expression of profoundly emotional repertoire.“¹⁶⁰ Sowohl im Tango als auch im Fado liegt die Grundlage der Texte in einer gewissen Nostalgie. Die Musik unterstreicht die Sehnsucht, die in den Texten zum Ausdruck kommt. In beiden Ländern gibt es angesehene Dichter, deren Werke häufig als Grundlage herangezogen werden. Beim Fado ist es beispielsweise Luís Vaz de Camões, beim Tango oder speziell bei der Milonga ist es Jorge Luis Borges. Die Milongas im Sinne von Jorge Luis Borges sind häufig regelrechte Geschichten, die den Hörer oder Leser in die subjektive Welt einer Person einführen.

Jorge Luis Borges zählt bis heute zu den bedeutendsten Schriftstellern des Landes. Neben vielen anderen Gattungen der Literatur hat sich Borges eben auch der Milonga gewidmet, weshalb er an dieser Stelle erwähnt wird. Die Milongas von Jorge Luis Borges beschreiben meist das Leben und Ableben einer bestimmten Person, oft auch durch Gewalteinwirkung. Seine Milongas sind in einem flüssigen Erzählstil geschrieben, der dem Leser oder Zuhörer das Gefühl vermittelt, eine Geschichte zu hören, einen Menschen kennenzulernen. Was bei der Lektüre seiner Milongas fehlt, ist die dazugehörige Musik.

„Im bescheidenen Fall meiner Milongas muß der Leser die fehlende Musik dadurch beisteuern, daß er sich einen Mann vorstellt, der auf der Schwelle seines Hauseingangs oder in einer Ladenschänke vor sich hin singt und sich dazu auf der Gitarre begleitet. Die Hand ruht auf den Saiten, und die Wörter zählen weniger als die Akkorde.“¹⁶¹

Diese Anmerkung Borges' macht außerdem noch einmal darauf aufmerksam,

¹⁶⁰ María Susana Azzi 2002, S. 26.

¹⁶¹ Jorge Luis Borges, „Para las seis cuerdas. Für die sechs Saiten (1965)“, in: *Gesammelte Werke. Der Gedichte zweiter Teil*, hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold, München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1993, S. 201.

dass bei der Milonga der Text von großer Bedeutung und die Musik „nur“ als unterstützendes Beiwerk zu sehen ist. Dennoch scheint es für ihn nicht unwichtig zu sein, dass der Leser sich vorstellt, der Text benötige zu seiner Vollkommenheit außerdem noch die Musik.

Milonga von zwei Brüdern¹⁶²

Sing, Gitarre, die Geschichten
von der Zeit der hellen Messer,
von den Karten und den Würfeln,
Pferderennen, hartem Trinken,
die Geschichten von der Costa
Brava und dem alten Viehweg.

Also, Herren, die Geschichte
geht um die Iberra-Brüder,
Männer für den Kampf, die Liebe,
und in der Gefahr die ersten,
Blüte aller Messerstecher,
heute liegt auf ihnen Erde.

Übermut oder Begierde
führt die Männer ins Verderben;
auch der Mut ermordet jene,
die ihm ganz ihr Leben widmen,
und der jüngere der Brüder
hatte einen Toten Vorsprung.

Als Juan Iberra mekte,
daß der Kleine Vorsprung hatte,
war seine Geduld zu Ende
und er stellte eine Falle.
Unten, in der Costa Brava,
schenkte er ihm eine Kugel.

Die Geschichte ist von gestern,
auch der Schlappste wird sie mögen;
das Geschick schließt nie Verträge,
deshalb sollte keiner fluchen.
- Ach, ich seh schon, heute abend
kommt die Sage aus dem Süden

Ohne Zögern und Bedenken
warf er ihn auf die Geleise,
daß der Zug ihn überrollte.
Danach sah man kein Gesicht mehr,
das wars, was der Ältre wollte.

So hab ich nun bis zum Schluß
die Geschichte wahr erzählt.
Die Geschichte ist von Kain,
und er tötet Abel weiter.

Ein Unterschied zwischen der Milonga von Jorge Luis Borges und dem portugiesischen Fado könnte darin liegen, dass der Fado ohne Musik nicht vorgetragen wird. Die Musik ist ebenso wichtig wie das Wort, quasi eine Symbiose aus den beiden Künsten Poesie und Musik. In den Milongas von

¹⁶²Jorge Luis Borges 1993, S. 203 – 205.

Jorge Luis Borges steht der Text, die erzählte Geschichte, eindeutig im Vordergrund, und die Musik dient eher als schmückendes Beiwerk, beziehungsweise als Vervollkommenung des Gesamtwerkes. Dies heißt jedoch nicht, dass seine Milongas ohne Musik auskommen: Bei Borges erzeugen die Worte eine imaginierte Musik. Die Musik ist nicht da, beziehungsweise wird nicht von ihm komponiert, sollte jedoch im Kopf des Lesers mitschwingen.

Neben seinen Abhandlungen über die Milonga hat Jorge Luis Borges sich auch zur Geschichte des Tango geäußert.¹⁶³ Der eingangs dargestellte Überblick über die Entwicklung des Tango wird auch von Jorge Luis Borges vertreten. Er sieht den Tango ebenfalls als eine in den Randgebieten und sozial niedrigen Schichten von Buenos Aires entstandene, aber erst über den Umweg über Paris auch in der besseren Gesellschaft Buenos Aires' anerkannte musikalische Gattung.¹⁶⁴ Borges formuliert es sogar noch deutlicher: Er ist der Ansicht, der Tango habe seinen Ursprung in den Bordellen der Stadt und weniger in den Armenvierteln, da dort das Hauptinstrument die sechssaitige Gitarre war – und nicht ein kleines Orchester bestehend aus Klavier, Flöte und Violine.¹⁶⁵ Diese Beobachtungen bringen den Tango und den Fado wieder enger in Verbindung miteinander, da auch vom Fado angenommen wird, er sei in diesem zwielichtigen Milieu entstanden.

Dieser Epilog sollte einen kleinen Ausblick dahingehend geben, wie verzweigt die unterschiedlichen musikalischen Stile eigentlich sind, beziehungsweise wie auch Genres, die auf den ersten Blick ohne näheren Zusammenhang zu sein scheinen, bei einer näheren Betrachtung doch viele Ähnlichkeiten und Parallelen aufweisen können.

¹⁶³ Jorge Luis Borges, „History of the Tango“, in: *Selected Non-fiction*, London: Penguin books, 2000, S. 394 – 404.

¹⁶⁴ Jorge Luis Borges 2000, S. 394.

¹⁶⁵ Jorge Luis Borges 2000, S. 395.

6 Wissenschaftlicher Apparat

6.1 Literaturverzeichnis

6.1.1 Selbständige Publikationen

BOYM, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001.

CARVALHO, Pinto de, *História do Fado*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

DOS SANTOS, Vítor Pavão, *Amália. Uma Biografia*, Lisboa: Editorial Presença, 2005.

FREITAS, Frederico de, *O Fado, Canção da Cidade de Lisboa. Suas Origens e Evolução*, Lisboa, 1973.

GOUVEIA, Daniel, *Ao Fado tudo se canta?*, Linda-a-Velha: Daniel Gouveia e DG edições, 2010.

GUERRA, Maria Luísa, *Fado. Alma de um Povo (Origem Histórica)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa Da Moeda, 2003.

HALPERN, Manuel, *O Futuro da Saudade. O Novo Fado e os Novos Fadistas*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.

MOITA, Luiz, *O Fado. Canção de Vencidos*, Lisboa: Empresa do Anuário Comercial, 1936.

MORAIS, Manuel, dir., *A Guitarra Portuguesa*, prefácio de Rui Vieira Nery, Lisboa: Estas, 2002, S. 97-116.

MORAIS, António Manuel, *Fado e Tauromaquina no Século XIX*, Lisboa: Hugin Editores, 2003.

NERY, Rui Vieira, *Para uma História do Fado*, edição revista e aumentada 2004.

RÉGIO, José, *Fado*, Brasília Editora, 1984.

SANTOS, Rogério, *As Vozes Da Rádio. 1924-1939*, Lisboa: Caminho, 2005.

SUCENA, Eduardo, *Lisboa, o Fado e os Fadistas*, segunda edição revista e ampliada, Lisboa: Vega, 2002.

TINHORÃO, José Ramos, *Fado. Dança do Brasil. Cantar de Lisboa. O Fim de um Mito*, Lisboa: Editorial Caminho, 1994.

VERNON, Paul, *A History of the Portuguese Fado*, Aldershot u.a.: Ashgate, 2000.

6.1.2 Unselbständige Publikationen

AZZI, María Susana, "The Tango, Peronism, and Astor Piazzolla during the 1940s and '50s" in: Walter Aaron Clark (Hg.), *From Tejano to Tango. Latin American Popular Music*, New York, London: Routledge, 2002, S. 25-40.

BORGES, Jorge Luis, „Para las seis cuerdas. Für die sechs Saiten (1965)“, in: *Gesammelte Werke. Der Gedichte zweiter Teil*, hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold, München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1993, S. 201-244.

BORGES, Jorge Luis, „History of the Tango“, in: *Selected Non-fiction*, London: Penguin books, 2000, S. 394-404.

CÉSAR, António João/MOURA, Margarida, "Fandango", in: Salwa Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Bd. C-L, Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates e Autores, 2010, S. 453-454.

CHÁ, Moreno, „Music in the Southern Cone: Chile, Argentina, and Uruguay“, in: John Schechter (Hg.), *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*, New York: Schirmer Books, 1999, S. 236-301.

NERY, Rui Vieira, "Fado", in: Salwa Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Bd. C-L, Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates e Autores, 2010, S.433-453.

SCHWARTZ-KATES, Deborah, "The Popularized Gaucho Image as a Source of Argentine Classical Music, 1880-1920" in: Walter Aaron Clark (Hg.), *From Tejano to Tango. Latin American Popular Music*, New York, London: Routledge, 2002, S. 3-24.

6.1.3 Artikel

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, „Portugal“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Band 7/2, Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag, 1994, Sp. 1740-1730.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, „Fado“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Band 3, Kassel u.a.: Bärenreiter Verlag, 1995, Sp. 259-266.

GALLOP, Rodney, "The Fado (The Portuguese Song of Fate)", in: *The Musical Quarterly*, Vol. 19, Nr. 2 (April 1933), Oxford University Press, 1933, S. 199-213.

MACEDO, Luís de, "Vagamundo", in: Amália Rodrigues 1962, *O Disco do Busto; For your Delight; As Óperas*, Lisboa: EMI-Valentim de Carvalho, 2002.

NUNES NABARRO, Margaret D., "The Background and Development of Fado in Moçambique up to 1973", in: *Miscelânea Luso-Africana. Junta de Investigações Científicas do Ultramar*, Lisboa, 1975, S. 256 – 265.

REILY, Suzel Ana, „Brazil: Central and Southern Areas“, in: Dale A. Olsen/Daniel E. Sheehy (Hgs.), *The Garland Encyclopedia of World Music*, Band 2. South America, Mexico, Central America, and the Carribean, New York/London: Garland Publishing, INC., 1998, S. 300-322.

6.1.4 Internetquellen

CARDOSO, João José, <http://aventar.eu/2011/01/30/deolinda-qu-parva-que-eu-sou/> [Stand 09.04.2011].

DEOLINDA, <http://www.deolinda.com.pt/cancaoaolado/>, [Stand 01.04.2011].

MADREDEUS, www.madredeus.pt, [Stand 31.05.2010].

PIRES, António, <http://www.deolinda.com.pt/cancaoaolado/>, [Stand 13.12.2010].

REIS, Gustavo, Diário das Notícias, 15.02.2011, http://www.dn.pt/inicio/opiniao/opiniaodoleitor.aspx?content_id=1784113, [Stand 04.10.2011].

6.2 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Guitarra Portuguesa

SUCENA, Eduardo, Lisboa, o Fado e os Fadistas, segunda edição revista e ampliada, Lisboa: Vega, 2002.

Abbildung 2: Maria Severa

HALPERN, Manuel, O Futuro da Saudade. O Novo Fado e os Novos Fadistas, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004, S. 42.

Abbildung 3: Amália Rodrigues

SUCENA, Eduardo, Lisboa, o Fado e os Fadistas, segunda edição revista e ampliada, Lisboa: Vega, 2002.

6.3 Stichwortverzeichnis

Afonso, José	88	Batuque.....	26
Afrika.....	15, 20ff., 32, 35, 43	Bordell.....	26, 48, 54f., 57, 106
Afrikaner.....	21, 24, 26	Borges, Jorge Luis.....	104ff.
Afrikanisch.....	24	Bossa Nova.....	31
Afro-brasilianisch...2,	19f., 25ff., 29, 43	Bragança, Paulo.....	82
Akkordeon.....	74, 82	Branco, Cristina.....	84
Alcântara.....	77	Brasilianisch.....	24
Alfama.....	20f., 24, 36, 50, 57, 90, 95	Brasilien 15, 20ff., 32, 35f., 43, 49, 97f.	
Algarve.....	32, 65	Buenos Aires.....	98ff., 106
Alta Cultura.....	61	Carmo, Carlos do.....	78, 81
Andalusien.....	46	Carteira profissional.....	59
Angola.....	26, 82	Casa do Fado..13, 36, 57, 61ff., 82, 87	
Araber.....	32f.	Casa Típica.....	62f., 67
Arabisch.....	32ff., 42f., 47	Coimbra.....	30, 32
Argentinien.....	98	Dantas, Júlio.....	52, 71f., 77
Arien.....	15, 19	Deolinda.....	85f., 88f., 92, 94
Athen.....	99	England.....	15f., 34
Bacalhau, Ana.....	87ff., 92	Estado Novo.....	2, 58ff.
Bairro Alto.....	49, 90, 94	Europa.....	15, 21, 23, 33f.
Barros, Leitão de.....	71	Fadista.....13, 40, 48, 51, 54, 56f., 72,	

84f., 89, 97, 107f., 111	Kastagnetten.....22
Fado batido.....26	Klavier..... 17ff., 54, 66, 106
Fado Novo..... 74, 81	Kolonialisierung.....15, 19, 21, 28f.
Fandango..... 17, 24, 42ff.	Kongo.....24, 26
Fantasie..... 19, 80	Kontrabass.....87
Fernsehen.....61ff., 65, 69, 101	Kontratanz.....15
Film.....2, 52, 60f., 64, 70ff., 77	Kyao, Rão.....81
Flamenco.....82f., 96	Laurenço Marques.....29f.
Flöte.....81, 106	Lundum.....17, 19, 24ff., 29, 45
Fofa.....24	Madragoa.....20, 36, 49f., 52, 57, 72
Folklore.....62	Madredeus.....85f, 88
Frankreich....15, 17f., 20, 54, 66, 100f.	Marceneiro, Alfredo.....88
Freudenhaus.....13, 58	Maritim.....34
Geige.....84	Mariza.....73, 84
Gitarre....8, 12, 16ff., 21f., 30, 38, 45f., 51, 54f., 66, 74, 83, 87, 102ff.	Massenprodukt.....10
Godinho, Sérgio.....88	Mauren.....32
Guitarra Portuguesa.....16, 27, 74	Mazurka.....19
Industrialisierung.....46	Meer.....34ff., 44, 62, 76
Intimität.....55, 68	Melancholie.....12f.
Italien.....15, 20	Melismatisch.....46f.
Jazz.....78ff., 83, 88, 97	Mikrofon.....2, 67f., 78

Militärputsch.....	58f., 63	Salazar, António de Oliveira.....	14, 46, 60ff., 78
Milonga.....	96ff., 101f., 104ff.	Samba.....	88, 99
Mísia.....	81f.	Saudade.....	31, 85
Modinha.....	19, 25, 27ff.	Saxophon.....	81
Mouraria.....	20f., 24, 49ff., 72, 90	Schicksal.....	5, 12f., 51, 72, 76, 85
Nationalstolz.....	14	Seefahrer.....	34ff., 40
Nelkenrevolution.....	47, 63	Seemann.....	37f., 41
Nostalgie.....	13f., 34f., 103f.	Seemannslied.....	34, 36f., 42
Oper.....	19, 28, 96	Seguidilla.....	15
Orgel.....	83	Sehnsucht. 8, 18, 35ff., 42, 85, 97, 104	
Paris.....	71, 100, 106	Severa, Maria.....	48ff., 71f., 77
Perkussion.....	83, 86	Silva, Hermínia.....	46
Polka.....	19	Sklave.....	15, 17, 21f., 36, 43, 93f.
Portwein.....	16	Spanien.....	15, 33, 40f., 82
Propaganda.....	14, 61	Statussymbol.....	17f.
Radio.....	2, 30, 61ff., 69f., 100	Tango.....	31, 96ff., 106
Rembetika.....	88	Tanz...15, 17, 21f., 24ff., 42f., 98, 100f.	
Rio de Janeiro.....	25	Tasca.....	4, 89, 92
Rock'n'Roll.....	31	Taverne. .20, 26, 36, 48ff., 52, 54f., 57, 68f.	
Rodrigues, Amália.....	30, 46f., 73, 75, 77f., 80ff., 84, 88, 91	Teresa, Dina.....	71
Rua do Capelão.....	50, 52, 71		

Tourismus...	7, 46f., 62, 65, 91, 94, 100	Vaz de Camões, Luíz.....	104
Trompete.....	83	Vimioso, Conde de.....	48, 50, 52f.
Umbigada.....	25f., 101	Volkstanz.....	43
Varela, Reinaldo.....	66	Walzer.....	19
Variações, António.....	81, 88	Zigeuner.....	46, 82

7 Abstract

Die vorliegende Masterarbeit befasst sich mit dem Fado und dessen Entwicklung über die Jahrhunderte hinweg. Dabei liegt der Schwerpunkt auf der Betrachtung der Akzeptanz und der Stellung dieser Musik im gesellschaftlichen Leben Lissabons. Es wird hier in zwei große Teilbereiche untergliedert: Die geschichtliche und gesellschaftliche Einordnung des Fado sowie das Aufkommen technischer Neuerungen und deren Auswirkungen. Im Anschluss an diese Ausführungen gibt es außerdem einen Ausblick, der eine Betrachtung der Entwicklungen des Tango beziehungsweise der Milonga im Vergleich zu der des Fado wagt.

Der erste Teil beginnt mit einer Einführung in die Bedeutung des Wortes Fado und führt dann vom ersten Aufkommen des Fado in Lissabon über seine Etablierung in den Kreisen der höheren Gesellschaftsschichten bis hin zur Position dieser Musik in der Nachkriegszeit. Im Zuge dieser Betrachtungen wird ein Schwerpunkt auf die im Fado zusammenlaufenden Einflüsse aus anderen Kulturen oder musikalischen Genres gelegt. Grundlage dafür sind sowohl die – häufig widersprüchlichen – Theorien verschiedener Forscher, die sich mit dem Fado beschäftigt haben als auch Gedichte und weniger wissenschaftliche Quellen, die eher „romantische Vorstellungen“ über den Ursprung des Fado darlegen.

Im zweiten Teil der Arbeit werden die Auswirkungen der Entwicklungen neuer technischer Möglichkeiten auf den Fado untersucht; wie beispielsweise die Verwendung des Mikrophons oder die Verbreitung dieser Musik durch Radio oder Tonaufnahmen. Im Zuge dessen wird auch näher auf die Verschmelzung des Fado mit anderen musikalischen Genres, wie zum Beispiel Jazz, Rock oder

spanischer Musik eingegangen.

Der Epilog stellt die Ähnlichkeiten und Unterschiede der Entwicklungen des Fado im Vergleich zum Tango/der Milonga dar. Dabei liegt der Schwerpunkt auf der Betrachtung der Stellung in der Gesellschaft und der Veränderung der Anerkennung der Musik als Bestandteil des kulturellen Lebens, um einen Anknüpfungspunkt an die in dieser Arbeit im Zusammenhang mit dem Fado ausgeführten Untersuchungen herstellen zu können.

8 Lebenslauf

Name: Fiedler

Vorname: Nele Marie

Geboren: 12.11.1985

Bildungsweg:

- | | |
|-------------|---|
| 2009 – 2010 | Auslandsaufenthalt an der Universidade Nova de Lisboa, Lissabon, Portugal, in dessen Rahmen auch die Recherchen zu dieser Masterarbeit stattfanden |
| ab 2008 | Masterstudium Musikwissenschaft an der Universität Wien, Absolvierung von Lehrveranstaltungen am Institut für Kulturmanagement der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien |
| ab 2005 | Bachelorstudium Musikologie an der Karl-Franzens-Universität Graz und der Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz

Absolvierung von Lehrveranstaltungen im Rahmen des „Fächerbündels Kulturmanagement“ der Karl-Franzens-Universität Graz |
| 2005 | Abitur, Lauenburgische Gelehrtenschule Ratzeburg, Schleswig-Holstein, Deutschland |